cahiers du CINEMA

Pesaro
Hawks, Pasolini, Mizoguchi
Skolimowski



prix du numéro 6 francs *numéro 192 juillet-août 1967*

« De plus en plus, j'imagine que pour le créer efficace, il faut considérer le délire et, oui, l'organiser. » — Pierre Boulez.

cahiers du CINEMA



Judi West dans « The Fortune Cookie » de Billy Wilder



Silvana Mangano dans « Oedipus Rex » de Pier Paolo Pasolini

N° 192 JUILLET-AOUT 1967

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79. Rédaction : 65, avenue des Champs-Elysées, Paris-8e - Téléphone : 359-10-91.

le cahier des lecteurs

Goûts et couleurs

D'une longue et passionnante lettre de M. Sokolowsky, 3, rue Campagne-Première, Paris, ces quelques extraits significatifs :

« Ce n'est pas la méditation qui empêche d'écrire depuis si longtemps, le temps passe, on finit par savoir, mais comment trouver le temps. Je viens de finir seulement votre numéro de janvier avec la liste des meilleurs films et surtout je viens de voir, pour la première fois, *Naked Kiss*, de Samuel Fuller. Et j'ai senti la nécessité de m'exprimer. Tout d'abord, pour être clair, je pense qu'il n'est pas possible de parler du cinéma autrement que vous. Pourtant, cela ne suffit pas toujours et, sans hargne, sans être particulièrement velléitaire, il y a tant à dire que cela ne peut prendre que l'apparence du désordre.

« D'abord, à propos de *Naked Kiss*. Le film de Samuel Fuller est un poème sur une certaine idée de l'amour, de l'humanité ; que cela découle d'un état de prostitution, me touche beaucoup. Le film de Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, l'histoire de la prostitution à travers un phénomène social, éloigne au contraire d'un besoin d'amour humanitaire. Je ne fais pas le reproche à Godard d'avoir fait un documentaire, mais je remarque que la réalité du phénomène social lui semble si importante qu'il ne lui était pas possible de « raconter une histoire », donc c'est tout notre passif social qui limite forcément, pour moi, la portée du film de Godard. A l'opposé, Samuel Fuller peut aisément imaginer « son héroïne » en transformation. Ainsi, dans *Naked Kiss*, la détresse et le sauvetage me sont davantage sensibles car viscéralement subis par un être particulier et qui me touche profondément. Je crois qu'aucun auteur de films n'a osé faire ces scènes extrêmement sensibilisées que sont les rapports de la femme et des enfants infirmes. Qu'un auteur ait pu comprendre ainsi qu'il fallait montrer que son héroïne avait compris qu'il s'agissait de travailler et non pas de penser, m'étonne encore quinze jours après avoir vu le film. Dès lors, d'un regard sans larme, il peut nous montrer son actrice sans un regard pour l'âme ni le sexe mais simplement dans l'intérêt du travail et de ce que l'on apporte, avec force, comme une fringale, dû au temps perdu.

« Je n'oublierai pas non plus la fin de son film sans récompense ni tendresse. Il s'agit d'un départ qui nous est donné comme une sorte d'équitable guérison. Seulement le combat pour la vie, au-delà des réflexions habituelles sur le rachat obtenu. Seulement la beauté de ce qui continue. Pas de cri de victoire, rien que de la décence. (...)

« J'ai vu ce film dans les pires conditions, au studio Action, car 75 % de la salle était secouée d'un fou-rire qui, je le reconnais, s'atténua au fur et à mesure que le film s'écoulait. Et, la projection terminée, on en voulait indiscutablement à Samuel Fuller d'avoir amené certains spectateurs à rire et à se moquer de son film, puis on comprenait soudain que c'est d'eux-mêmes qu'ils s'étaient moqués en fin de compte.

« Ce qui m'amène à penser également que Samuel Fuller n'est pas le garçon « gentil » que l'on s'attend à rencontrer car le spectateur qui était là ce soir là et qui riait n'est pas le spectateur de dixième zone, et qu'il est toujours difficile d'avoir à se mépriser après s'être trompé du tout au tout sur ce que l'on a vu parfois au début du film et qui pouvait surprendre.

« Je considère que *Naked Kiss* est le premier film de Samuel Fuller. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'un film de moraliste et que cette œuvre m'a donné l'impression et le souvenir d'*Europe 51*. Je crois qu'il y a toujours du génie dans le choix d'une histoire, c'est pareil pour Nicholas Ray dans *Amère Victoire* et pour les *Contes de la lune vague* dont l'auteur est un moraliste, même s'il est indifférent, comme Nicholas Ray est un moraliste parce qu'il proteste depuis toujours de son âme d'étranger sur la terre.

« Truffaut a raison : seule une œuvre géniale résiste à l'analyse, et chacune des 24 photos d'une seconde du film de Samuel Fuller est belle et est expliquée par la suivante ou bien par la photo qui l'a immédiatement précédée. Dès lors, comment pouvoir analyser ce pouvoir de la mémoire qui m'étonne tellement chez Fuller. J'ai vu un ton inchangé d'un bout à l'autre du film, pas de filtre magique ni d'accélération brutale. J'ai vu un récit qui se déroule sans grande surprise, sur le plan de la mise en scène. Tout le rêve des enfants qui marchent s'enchaîne et apparaît sans un sous-titre et sans un mot : finalement, c'était très audacieux d'agir de la sorte, comme il est audacieux à un homme de se contredire et de savoir qu'il va le faire. Un peu comme un jeune homme de 20 ans qui annonce, plein d'assurance, que dans dix ans, père de famille, il ne racontera jamais d'histoires de fées tandis qu'il décrète que Walt Disney est complètement « con ». Puis, dix ans ont passé et le voilà qui raconte Pinocchio et la Fée Bleue à ses enfants parce qu'il a bien vu que cela allume leur regard et que leur parler d'autre chose, c'est leur parler de rien.

« On ne raconte pas un film. Mais on a le droit de dire que Samuel Fuller a extrêmement élaboré son œuvre, ce qui le sépare, actuellement, de Jean-Luc Godard, par exemple, qui ne tardera pas cependant à se trouver bientôt. Je dis bien « élaborer son œuvre » et non pas forcément la visualiser, la dessiner ; et pourtant il est clair que son montage est fait avant le tournage puisque l'on ne découvre pas un seul défaut d'éclairage dans son film. J'ai remarqué que, toujours, les ombres sont bien portées. Et que la mise en place n'est jamais nébuleuse mais réellement créée en fonction de la scène et du mouvement. Pourtant, je comprends maintenant que c'est limiter la portée de ce que l'on fait que de penser trop longtemps à l'avance à l'ordonnancement de son décor, de la même façon que c'est être limité que de ne pouvoir commencer à tourner que lorsque le décor a été planté.

« Malheureusement, je n'ai lu aucune critique de *Naked Kiss*, et peut-être que tout cela a été déjà dit. »

Suivent de pertinentes et discutables remarques sur Red Line 7000, La Longue Marche, Le Rideau déchiré, La Prise de pouvoir par Louis XIV, *etc., tous films que notre correspondant met en cause, encore qu'à des degrés divers. Toutefois, plutôt que d'entamer avec lui une assez stérile discussion où s'opposeraient goûts et motivations (on peut penser, par exemple, tout en estimant* Naked Kiss, *que le premier film de Fuller est bel et bien* I Shot Jessie James (1948) *que certains, comme Noël Burch, considèrent comme son chef-d'œuvre, ou encore que l'opposition Fuller-Godard ne renvoie, en fin de compte, qu'à l'évolution de la notion de personnage dans le cinéma moderne...), nous préférons remercier M. Sokolowsky pour la très claire exposition de ses choix personnels, et l'assurer que de telles lettres sont pour nous plus précieux baromètre quant à la qualité de nos lecteurs que tant d'hâtifs reproches ou félicitations plus abstraits et généraux.*

Le coin des érudits

« Dans la série « Souvenirs de Mizoguchi », Yoda Yoshikata mentionne (numéro 186) le roman érotique et social de Tamura Taijirô « Nikutai no Mon », qu'il traduit par *Le Portique des Corps*.

« Je tiens à vous signaler qu'un film remarquable — en scope-couleurs — en a été tiré par Suzuki Kiyonori en 1964 et qu'il est distribué en Belgique sous le titre de *Barrière de Chair* (*Gate of Flesh* en anglais).

« Midi-Minuit Fantastique » (nº 14 - juin 1966) a d'ailleurs publié deux photos du film et plusieurs autres, de même qu'un article, lui seront consacrés très prochainement.

« Ces documents peuvent, je crois, aider à mieux comprendre votre définition de la mode de « Pan-pan Mono ». — Roland Lethem, 3, rue des Dominicains, Bruxelles.

En vous conseillant de ne pas oublier d'emporter sur les plages la « Table des Matières » des nos 101 à 159, qui vous assurera de réjouissantes vacances, je vous invite à nous écrire plus souvent. Merci. — Jean-André FIESCHI.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Jean-Pierre Léonardini (L'Humanité)	Michel Merdore (Periscope)	Jean Narboni (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
La Chasse au lion à l'arc (Jean Rouch)		★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★
El Dorado (Howard Hawks)		★★★	★★★	★★★★	★★★★	★	★★★★	★★★	★★	
Du côté de Robinson (Jean Eustache)				★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★
Accident (Joseph Losey)	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★	★	★★	★★★	★★	★★★
Un homme à brûler (P. et V. Taviani et Orsini)			★★★	★			★★★	●	★★	★★
Vivre à tout prix (Volker Schloendorff)	★★	★★	★★★		★★★	●	★	★★	●	★
La Vie normale (André Charpak)			★★★	★	★		★	●	★	
Sursis pour une nuit (Robert Gist)				★			●	★★		
Privilège (Peter Watkins)	●	★	★	●	●	●	★	●	●	★★
Dear John (Lars Magnus Lindgren)	★	★	★★	●	●	●	●	●	●	
Chaque jeune homme (Pavel Juracek)			★	●	●	●	★	★	●	
M 15 demande protection (Sidney Lumet)	★★	★		●		●	●	●	●	
Hôtel San Gregory (Richard Quine)				●		●	★★	●	●	
Tobrouk, commando de l'enfer (Arthur Hiller)	★		★	●		●	●	●	●	
Un truand (Bernard Gerard)		●	★			●	●	★	●	
Du sang dans la montagne (Carlo Lizzani)						●	●	●	●	
Maigret à Pigalle (Mario Landi)				●			●	●	●	
Leçons d'amour suédoises (S. de Cordoba)		●	●			●	●	●	●	
A cœur joie (Serge Bourguignon)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Du côté de chez Sullivan

Jacques Perrin, on le sait, ressemble à s'y méprendre au blond qui joue le rôle de Slim dans « Hollywood Canteen » et l'on conçoit aisément (bien que ce soit sans rapport) que le corps d'Annie Buron au teint de fruit lui fasse chaud. Comme par ailleurs on ne connait, à part Bernard Fresson, personne qui soit doté de la stature de Johnny Weissmüller et néanmoins capable d'appliquer la recette de l'andouillon des iles au porto, comme il fallait être Alexandra Stewart pour porter une petite robe toute simple de lainage vert amande avec de gros boutons de céramique dorée et une grille en fer forgé formant l'empiècement du dos, Sami Frey pour mourir le cœur arraché par aveuglement partrien et Marie-France Pisier pour comporter une peau fraiche et dorée, un parfum d'orchidée bleue et rose que le gel avait fait sortir de terre et un arrache-cœur plutôt acéré, on pourrait penser, en apprenant qu'ils viennent de tourner ensemble un film à la Nouvelle Orléans, qu'il s'agit de « L'Ecume des jours » de Boris Vian. Et cependant...

Et cependant si Charles Belmont (le godelureau chabrolien à qui la très perverse Bernadette Lafont fit naguère beaucoup de peine) a choisi pour son premier film d'adapter un roman qui porte bel et bien ce titre, ce n'est assurément pas pour en constituer le calque fidèle et inutile mais bien plutôt pour se livrer lui aussi à une projection de la réalité, en atmosphère blaise et chauffée, sur un plan de



L'équipe de « L'écume » : Sami Frey, Bernard Freysson, Annie Buron, Marie-France Pisier, Alexandra Stewart et Jacques Perrin.

référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion. Procédé on ne peut plus avouable puisqu'à l'appliquer à la lettre on ne saurait éviter la fidélité à l'esprit de Vian pas plus qu'une originalité radicale.

Des bruits courent selon lesquels André Michelin et son complice Belmont auraient laissé tout loisir à Jean-Jacques Rochut de profiter des effets féeriques des jeux de soleils sur les robinets et au pianocktail d'Auguste Pace de laisser couler à flots du Hodeir on ne peut plus hot.

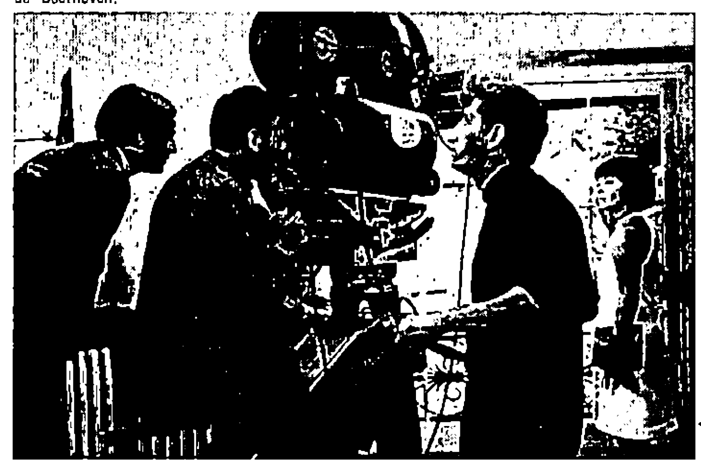
Mais tout serait rentré dans l'ordre depuis peu aux studios de Memphis et de Davenport. — J. B.

Ce petit journal a été rédigé par Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-André Fieschi, Axel Madsen, Michel Mardore, Maurizio Ponzi et Javier Sagastizabal.

Spencer Tracy ou la justification du star-system

De 1935 à 1955, mises à part quelques rares exceptions, Spencer Tracy ne tourna qu'à la Metro. C'était alors l'âge d'or de la firme du Lion et, dirigé par Fritz Lang, Conway, Fleming, Borzage, Van Dyke, King Vidor, Clarence Brown, Cukor, Kazan, George Sidney, Minnelli, Thorpe et Capra, Tracy se retrouve au générique d'une vingtaine de films remarquables que les défauts de la distribution rendent actuellement, pour la plupart, invisibles. Né à Milwaukee (Wisconsin-U.S.A.) le 5 avril 1900, d'une famille irlandaise, Spencer Tracy s'engage dans la Marine pour participer à la Première Guerre mondiale et, dès 1921, joue au théâtre. En 1922, il part pour New York et interprète notamment un petit rôle dans « A Royal Fandango », aux côtés d'Ethel Barrymore. 1930 le voit débuter au cinéma, à la Vitaphone, dans deux courts métrages. John Ford le remarque dans le premier, « The Last Mile » et lui donne le rôle principal de « Up the River », aux côtés d'un autre débutant de taille, Humphrey Bogart. Suivent alors plusieurs productions de la Fox qui se sont les unes après les autres englouties dans l'abime du temps, dont « Young America » de Borzage et « Me and My Gal » de Walsh. Plus connu est « 20 000 Years In Sing Sing » de Curtiz, où Tracy est envoyé à la chaise électrique pour un crime qu'il n'a pas commis. « Man's Castle » (« Ceux de la Zone ») de Borzage (1933) lui donne enfin un rôle de valeur. Dans le style romantique américain de « Je suis un évadé » et « You only live once », le film raconte la vie désespérée d'un couple (Tracy et Loretta Young) de parias de la société américaine. Une fin de toute beauté les révélait heureux et unis

François Truffaut et Raoul Coutard filment Jeanne Moreau : « La Mariée était en noir » (mais le film est en couleur), d'après William Irish. Il y aura aussi, dans le théâtre Montansier de Versailles, l'exécution de la troisième sonate pour piano et violoncelle de Beethoven.



dans un wagon de marchandise, seul hâvre de repos que semblait pouvoir apporter à de tels déclassés l'Amérique d'après le krach. Dans le premier film américain de Fritz Lang, « Fury », Tracy retrouve un rôle similaire, en butte à la haine d'une foule meurtrière qui fait de lui un être vindicatif et que seul sauvera l'amour de Sylvia Sidney. La même année « San Francisco », de Van Dyke, l'oppose à Clark Gable et Jeanette Mac Donald dans le cadre du tremblement de terre de 1906. Conway lui donne comme partenaires dans « Libeled Lady » Jean Harlow et le couple Powell-Loy, et, en 1937 « Captain Courageous » de Victor Fleming, d'après Kipling, fait de lui l'une des plus célèbres vedettes de Hollywood, en lui valant, en plus du succès, un Academy Award. Tous les talents de la M.G.M., réunis pour le film (de Howard Hawks qui le produit et en écrit le script à James C. Havens qui en commande la seconde équipe, de Fleming aux maitres des effets spéciaux, et conjugués à des acteurs comme seule la Metro de l'époque pouvait en fournir : Freddie Bartholomew, Mickey Rooney, Lionel Barrymore, Melvyn Douglas, John Carradine), permirent ainsi, non un chef-d'œuvre, mais un pur produit de série, parfait à tous les niveaux. « The Big City » de Borzage fait de Tracy un chauffeur de taxi fait une infidélité à la M.G.M. et tourne pour la Fox l'un des meilleurs films de Henry King, l'excellent « Stanley and Livingstone », où il personnifie Stanley. On se souvient d'une des plus belles « seconde équipe » du cinéma, œuvre d'Otto Brower, et de la fabuleuse rencontre entre Stanley et Livingstone, le premier ayant recherché inlassablement le second et déclarant simplement lorsqu'il le retrouve « Doctor Livingstone... I presume ». « I take this woman » marque le retour de Tracy à la M.G.M., sous la direction de Van Dyke, Borzage et Sternberg. L'esprit d'aventure de Stanley, Tracy l'incarne de nouveau dans « Northwest Passage » de King Vidor, sur l'aventure du major Rogers, sa lutte contre les Indiens. Clarence Brown dirige pour la première fois Tracy dans « Edison the Man », nouvel exemple de l'esprit pionnier, racontant ici les recherches inlassables de Thomas Edison sur l'électricité. « Boom Town » de Conway oppose de nouveau Tracy à Clark Gable dans le cadre de la conquête du pétrole et « Men of Boy's Town » réunit Tracy et Rooney pour une suite du vieux succès de 1938.
En 1941, Fleming fait de Tracy « Dr. Jekyll and Mr. Hyde ». Dans l'esthétique glacée de la M.G.M., Tracy, devenant Hyde face aux féminités conjuguées de Lana Turner et Ingrid Berg-


« Dr. Jekyll and Mr. Hyde » de Victor Fleming, 1941.

et en 1938, Borzage le dirige de nouveau dans « Mannequin » aux côtés de Joan Crawford. « Test Pilot » de Fleming, bon film sur l'aviation, le fait périr dans une catastrophe aérienne et en 1938, toujours, « Boy's Town » (« Des Hommes sont nés ») de Norman Taurog, lui vaut son second Academy Award. Dans le rôle du Père Flanagan, qui se dévoue à l'enfance criminelle, Tracy, opposé à Mickey Rooney fournissait une de ses plus brillantes interprétations. En 1939, Tracy man, prenait volontairement le contre-pied des versions précédentes de Robertson et Mamoulian en traitant le sujet plus intellectuellement que spectaculairement, d'où plusieurs scènes dialoguées sur le pouvoir du Mal. Après cet intermède fantastique, Tracy, sous la direction de George Stevens, interprète « Woman of the Year » aux côtés de celle qui deviendra sa partenaire d'élection, Katharine Hepburn. Tracy, journaliste sportif, y épousait Hepburn, columnist, et de cette union des deux extrêmes naissait, comme pour « Designing Woman », une excellente comédie (en même temps que l'un des rares bons films de Stevens). Avec l'adaptation de « Tortilla Flat » de Steinbeck, Tracy, John Garfield, Hedy Lamarr et quelques autres, dont Tamiroff


Avec Katharine Hepburn . « Adam's Rib » de George Cukor, 1949.

et Qualen, incarnaient des épaves, êtres déracinés, utopiques, haineux et enfantins, inassimilables par la société. En 1943 George Cukor dirige Tracy, de nouveau aux côtés de Katharine Hepburn, dans « Keeper of the Flame ». Film méconnu, de grande beauté, dans lequel le journaliste Tracy découvre que Robert Forrest, dont il doit écrire la biographie, n'était pas un « great american » mais au contraire un dangereux fasciste. Une atmosphère de mystère, la perfection de tout un style technique et un sujet qui rappelle « L'Ombre d'un Doute », plus l'admirable couple Tracy-Hepburn, formaient les éléments les plus fascinants de cette œuvre, l'une des plus réussies de Cukor. « A Guy names Joe », étrange fantaisie, permet à Tracy, tué au combat, de revenir sur terre pour guider le destin de la femme qu'il aimait (Irene Dunne). Pour « The Seventh Cross », d'après le roman d'Anna Seghers, Tracy est dirigé par Zinnemann, dans la poursuite éperdue de sept évadés du camp de Westhofen par les Nazis.
Seul des sept hommes, Tracy échappe à la mort. Mervyn LeRoy le dirige ensuite dans « Thirty Seconds over Tokyo » où il incarne le promoteur du raid James Doolittle. Avec « Without Love » de Harold Bucquet, Tracy retrouve Hepburn et joue le rôle d'un savant. En 1947, Elia Kazan le dirige avec Hepburn dans « Sea of Grass ». Beau rôle pour Tracy, celui d'un « cattle baron ». Adapté du roman de Sinclair Lewis, « Cass Timberlane », de George Sidney, fait de lui un juge qui épouse Lana Turner et dont la « mésalliance » provoque l'indignation de ses adversaires « bien pensants ». Nouvelle histoire de politique avec « State of the Union » de Capra où, opposé à des politiciens sans scrupules, Tracy trouve, aidé par Katharine Hepburn, la force de les combattre. « Edward My Son », l'un des rares très mauvais films de Cukor, n'offre guère à Tracy que deux ou trois plans intéressants. Heureusement, plus amusant est, du même Cukor, « Adam's Rib » où le procès de Judy Holliday oppose Tracy à sa propre femme Katharine Hepburn. Dans un de ses rares rôles comiques de l'époque, Tracy, criant à la fin du film, en français « Vive la différence », donne au film comique une de ses plus belles chutes avec celle de « Some like It Hot ». Avec « Malaya » de Richard Thorpe, Tracy et James Stewart, en aventuriers de fortune, sont mêlés à de sombres aventures dans les confins asiatiques. « Father of the Bride » et « Father's Little Dividend », tous les deux de Minnelli, sont les deux volets d'un même diptyque. Tracy, marié à Joan Bennett, y marie sa fille Elizabeth Taylor à Don Taylor. Films satiriques et très méchants, où Tracy donne un reflet très dur de l'American Way of Life. « The People agains O'Hara » de John Sturges, fait de lui un ex-avocat criminel, victime de son désir de vérité. Pat O'Brien, ami d'enfance de Tracy, joue d'ailleurs un petit rôle dans le film. « Pat and Mike » réunit sous la direction de Cukor, Tracy et Hepburn, elle championne en puissance, lui manager. En 1952, Brown retrouve Tracy pour « Plymouth Adventure » qui raconte l'odyssée des pèlerins du Mayflower. Tracy y est le capitaine du navire. « The Actress » réunit Tracy et Cukor, décrivant l'opposition d'un père (Tracy) à la volonté de sa fille (Jean Simmons), qui rêve de faire du théâtre. Dans le *remake* de « House of Strangers » de Mankiewicz, Tracy succède à Robinson et c'est « Broken Lance » de Dmytryk, western efficace qui tient surtout à la perfection de l'interprétation, notamment celle de Tracy en tyran, propriétaire despotique aussi odieux avec ses fils qu'avec ses rivaux. En 1955 « Bad Day at Black Rock » de John Sturges lui donne un très beau rôle, celui d'un homme qui recherche dans une petite bourgade un japonais qui a été victime du racisme local. La violence des habitants ne peut rien contre Tracy dont on se rappelle les deux mor-



Son dernier film, où il retrouve Katharine Hepburn : « Guess Who's Coming to Dinner ». 1967.

ceaux de bravoure, quand il met K.O. Ernest Borgnine et fabrique un cocktail pré-Molotov avec de l'essence et sa cravate. Mieux vaut passer sur « The Mountain » de Dmytryk, laborieuse adaptation de Troyat, où Tracy en guide de Chamonix est peu convaincant. « The Desk Set » de Walter Lang, n'a qu'un intérêt, celui de redonner à Tracy Hepburn comme partenaire. Fred Zinnemann, puis John Sturges s'attaquent ensuite au « Vieil Homme et la Mer » de Hemingway, pour lequel Tracy est nommé candidat à l'Academy Award. Accablé de transparences hideuses, le film est une totale déception que Tracy dissipe heureusement avec son film suivant, le méconnu « Last Hurrah » de John Ford. Campagne électorale et mort de Frank Skeffington candidat aux élections, chef-d'œuvre de finesse d'interprétation de Tracy qui retrouve donc Ford 28 ans après ses débuts. « Inherit the Wind » (1960) est l'un des deux ou trois meilleurs films de Kramer. Tracy y joue l'avocat libéral Henry Drummond (en réalité le modèle en était Clarence Darrow), qui défend un jeune professeur accusé d'avoir répandu les théories de Darwin. Dans « The Devil at Four O'Clock », l'un des plus mauvais films de LeRoy, Tracy joue un père vivant de grotesques aventures mêlant aveugle et convicts, gosses et bons sentiments. Tracy y meurt victime de sa bonté. Avec « Judgment at Nuremberg », il retrouve Kramer. Il y joue le juge Haywood chargé de juger les criminels de guerre nazis. « How the West was won » de Ford, Marshall et Hathaway l'avait comme narrateur. Et, en 1963, il tourne pour Kramer « It's a mad, mad, mad, mad World » où il joue le capitaine C.G. Culpeper dont Jerry Lewis écrase le chapeau et qui, à la veille de sa retraite, décide de se mêler à une bande de représentants de l'American Way of Life en quête d'un trésor. Après ce film, Tracy, gravement malade, sera obligé de refuser plusieurs rôles et il sera ainsi remplacé deux fois par Edward G. Robinson, dans « The Cincinatti Kid » et dans « Cheyenne Autumn ». En 1967, il accepte pour Kramer de jouer aux côtés de Katharine Hepburn « Guess who's Coming to Dinner », histoire d'un couple dont la fille épouse un Noir. Le 10 juin 1967, le tournage étant achevé, Tracy est terrassé par une crise cardiaque à Beverley Hills. Le lundi 12 juin, il est porté en terre par Frank Sinatra, George Cukor, Stanley Kramer, John Ford, Garson Kanin, James Stewart, William Self et Abe Lastfogel, son manager. Jusqu'en 1955, date de sa brouille avec la M.G.M. et de son indépendance de contrat, Tracy incarna la perfection de tout un style de production et fut l'illustration d'un des éléments moteurs de l'Age d'or hollywoodien : le star-system. — P. B.

Rencontre pré-posthume avec Toto, Prince des comédiens

Il était né le 15 février 1898, et avait débuté au théâtre à dix-neuf ans. Le cinéma fut pour plus tard, lorsque Toto avait déjà un grand passé d'acteur comique, de « cabot », presque de clown, et avait déjà atteint le sommet de sa gloire lors de la seconde guerre mondiale, avec des spectacles musicaux joués en compagnie d'Anna Magnani.
Le succès de Toto dans le cinéma italien n'a jamais eu de failles. Un film de Toto a toujours été un produit bien précis que le public consommait avec un plaisir sans mélange. Dans son personnage, il est important de relever une composante **réaliste** qui lui a permis d'alterner son activité entre des films dont il était co-auteur — la plupart — et des films dans lesquels il jouait un rôle, avec le respect d'un acteur qui croit en les autres. Il s'agit là principalement des films de Pasolini et du film de Rossellini (« Dov'è la libertà ? »). Les personnages de Toto ont toujours été de souche prolétaire, napolitaine — de Naples, il avait le culte, comme Eduardo de Filippo et bien d'autres Italiens —, ils étaient donc des succubes, et dans « L'Oro di Napoli », des persécutés, comme dans « Guardi e ladri », mais toujours avec une dignité naturelle, comme dans « I soliti ignoti » (« Le Pigeon ») ou « Larmes de joie » (Monicelli).
Il s'inspirait du même monde dans ses poésies et ses chansons, qu'il considérait avec grand sérieux, avec une pleine conscience de leur vérité toute italienne.
Dans l'histoire du cinéma, Toto occupe une place que les spectateurs non-italiens doivent encore découvrir, les questions de dialectes étant des frontières plutôt difficiles à passer, et des films comme « Toto le Moko », ou « Fifa e arena », ou « Miseria e nobiltà » ne valant guère que par et pour lui seul. Restent, pourtant, ses grands films, ceux qu'il **voulait** interpréter, pour lesquels il acceptait de n'être pas le protagoniste, ou d'être peu payé ; restent les films de Pasolini, « Uccellacci e uccellini », « La Terra vista della luna » (dans « Le Streghe »), et « Che cosa sono le nuvole » (dans « Capriccio Italiano », encore inédit), films que Toto avait accepté avec enthousiasme, et qu'il considérait comme son testament spirituel. Pour les faire, il s'était confié à un metteur en scène qu'il estimait, qu'il appelait « maestro » les premiers jours sur le plateau, et à qui il obéissait même si ses forces physiques venaient à l'abandonner.
La place que la presse italienne a réservée à sa mort, le 15 avril, a été énorme, et a montré à quel point il était aimé. Le cinéma, pourtant, ne l'avait pas si bien traité, qui l'avait contraint à ne faire montre de son très grand métier que dans des œuvres généralement faciles. Il l'avait compris, et il avait voulu être lui-même dans les œuvres des autres. Pasolini, qui l'admirait beaucoup, disait de lui qu'il était un acteur rare parce qu'intelligent. Et il l'avait décrit (cf. « Cahiers » nº 179) comme un « stradivarius ». C'est ainsi qu'il convient de garder son souvenir, comme d'un instrument capable d'improviser un concert merveilleux sur une partition médiocre, et désireux en même temps d'interpréter enfin la partition d'un maitre.
M. P.

« L'Or de Naples » de Vittorio De Sica, 1954.



Cet entretien a été réalisé à Rome, en juillet dernier, dans le cadre de l'émission « Cinéastes de notre temps » consacrée à Pasolini. D'où

Avec Nino Davoli dans « Uccellacci e Uccellini » de Pier Paolo Pasolini, 1966.

l'orientation un peu particulière de ces propos, Toto, avec son immense gentillesse, y témoignant moins sur l'ensemble de sa carrière que sur son travail dans « Uccellacci e uccellini ». D'autre part, un très court extrait ayant été utilisé dans le montage définitif de l'émission, cette rencontre peut être considérée comme inédite.

Question Comment avez-vous connu Pasolini ?

Toto A l'occasion du film. Je connaissais ses romans et ses poèmes, que j'appréciais beaucoup, je savais qu'il était l'un de nos meilleurs écrivains, et lorsqu'il m'a proposé ce rôle j'étais littéralement ravi, enthousiasmé. Je ne connaissais pas ses films, sinon par réputation, car je ne vais guère au cinéma, à cause de ma vue très faible.

Question Quelle était votre vision personnelle du personnage que vous deviez interpréter ?

Toto Pasolini est venu chez moi, et il m'a tout expliqué. A partir de ce moment, il n'y avait plus de problèmes particuliers.

Question Pour vous, ce rôle était-il très différent de vos

autres rôles ?
Toto Oui, j'avais fait beaucoup de choses auparavant, mais jamais dans un registre aussi riche, aussi complet. Un rôle comme celui-là, c'est le plus beau cadeau que l'on puisse faire à un acteur.
Question Pensez-vous que votre rôle dans « Uccellacci » soit un rôle comique ?
Toto Absolument pas. Pour moi, ce n'est pas un film comique, même s'il l'est pour Pasolini. C'est une fable, une fable tragique, avec un personnage profondément humain.
Question « Un uomo umano », comme on dit dans le film...
Toto Oui, un uomo umano, car beaucoup d'hommes ne sont pas humains, non ?
Question D'après vous, qu'est-ce qui fait rire les gens, en vous ?
Toto Tout. Ma bouche, mon nez, mes oreilles, mes yeux, ma façon de parler, de marcher... Même dans une situation triste, je fais rire, c'est comme ça. Si je pleure devant la caméra en racontant une histoire d'un tragique intense : « Ma femme m'a fait cocu et m'a quitté, je ne mange plus depuis une semaine, je ne dors plus, un pot de fleurs m'est tombé sur la tête, hier j'ai glissé sous un autobus et je me suis cassé la jambe, etc. », les gens seront pliés en deux Sans doute parce que le comique fait appel à une certaine méchanceté, et qu'il faut compter avec elle.
Question Comment expliquez-vous n'avoir jamais fait une carrière vraiment internationale ?
Toto Par paresse. Je n'aime pas travailler. Parfois, il m'arrive de me dire que j'aurais pu faire mieux que ce que j'ai fait, mais voilà...
Question Pour « Uccellacci », vous n'avez pas travaillé non plus ?
Toto Pas vraiment. Je n'étudie jamais mes rôles, je lis simplement le texte et je le ressors à ma façon, il me « rentre dedans » et je le ressors, c'est tout. La difficulté était plutôt d'ordre physique, parce que Pasolini est un personnage plein de fougue et de fantaisie, qui bouge sans arrêt. Par exemple, nous étions avec lui quelque part, et soudain il disparaissait, et nous l'apercevions un peu plus tard au sommet d'une colline, petite silhouette qui s'agitait au loin, et il fallait faire deux kilomètres pour le rejoindre, dans la boue, pour arriver au sommet de la colline et tourner une autre scène, tout simplement parce qu'à un moment donné il était tombé amoureux d'un endroit...
Question Cela veut dire que la marge d'improvisation était grande ?
Toto Improvisation pour moi, parce que lui, il savait ce qu'il voulait, il était sûr de lui.
Question En lisant le livre du film, publié par Garzanti, on remarque d'assez nombreux changements.
Toto Oui, beaucoup de dialogues, de positions, etc. Pasolini aime adapter les personnages écrits à la personnalité de l'acteur qui les interprète. Mais il faut toujours faire ce qu'il veut lui ! Si l'acteur dit « on pourrait faire ça... », il répond « oui, oui », et au moment de tourner, on fait à son idée.


Toto en « Pazzariello » dans « L'Or de Naples ».

Question Je pense que pour vous, c'était une chose assez nouvelle ?
Toto Bah, pour être franc, oui, parce que dans mes films, jusqu'à présent, c'était plutôt moi le patron, sans me vanter ! J'ai l'habitude d'adapter les choses à mon gré. Avec lui, j'obéissais.
Question Y a-t-il eu des scènes plus difficiles à tourner que d'autres ?
Toto Non. Je suis un acteur, et pour un acteur, il ne doit pas y avoir de choses plus difficiles que d'autres. Il doit savoir tout faire. Il n'est pas question pour lui de dire « je sais faire ça, mais pas ça... ». Ce ne serait pas sérieux.
Question « Uccellacci » est-il un film de gauche, ou de droite ?
Toto Ah, quelle question ! Moi, je suis apolitique, un acteur ne doit pas s'occuper de ces questions là, mais je crois que c'est un film plutôt de gauche.
Question Plutôt ?
Toto Oui, plutôt (rires). Mais moi je suis neutre Cependant, il faut bien dire que le film ne plaît pas beaucoup aux gens de droite, qu'il plaît moyennement à ceux du centre, et davantage à ceux de gauche. Moi, qui ne suis ni de droite ni de gauche, je l'aime, voilà.
Question Pourtant, vous êtes un aristocrate, vous êtes prince, et vous trouvez normal de faire un film de gauche ?
Toto Et alors ? C'est le métier. L'acteur doit être comme le médecin, ou comme le prêtre, il doit aller où on l'appelle, où on a besoin de lui. Et un médecin se rend aussi bien au chevet d'un malade de droite que de gauche.
Question Cela veut-il dire que les cinéastes sont des malades ?
Toto Non, mais il y a un peu de ça. Enfin, pour moi, rouge, vert, blanc ou noir, c'est pareil.
Question Dans le film, vous avez certaines attitudes qui vous rapprochent des grands comiques muets. Lorsqu'après avoir mangé le corbeau, vous repartez sur la route, cela évoque évidemment Chaplin.
Toto Ça je ne sais pas, Chaplin est si grand. Il est immense, Chaplin, c'est un maître, moi je suis plus modeste. Ces choses-là, les autres peuvent les dire, pas moi. Ce qui est vrai, c'est que tous les comiques, à un moment donné, retrouvent un peu tous les mêmes effets, ils sont tous, grands ou petits, de la même famille. Les clefs comiques sont toujours les mêmes, et le comique est de toujours. Je ne crois pas, personnellement, à un comique ancien ou moderne. C'est un domaine précis, rigoureux, et qui ne progresse pas. Vous savez, Pasolini a avec moi un projet de film comique, entièrement muet, et j'ai très envie de le faire.
Question Quelles sont les différences entre la façon de travailler de Pasolini et celle des autres metteurs en scène, comme Monicelli, Steno, Mastrocinque, etc. ?
Toto Chacun a son style propre, mais Pasolini, comment dire, n'est pas un « homme de métier », un fonctionnaire du cinéma. C'est un poète, et il se laisse guider davantage par son inspiration et sa fantaisie que par des recettes de métier. « Uccellacci e uccellini », c'est de la poésie.
Question Qu'est-ce que c'est, la poésie ?
Toto Quelle question ! La poésie, c'est la poésie, il n'y a pas d'autre définition. Le poète est poète. Et l'épisode de saint François, par exemple, est une poésie à l'intérieur de la poésie, les saisons, les prières, les paroles aux oiseaux...
Question Que pensez-vous de l'épisode des Chinois ?
Toto A vrai dire, je ne l'ai pas très bien compris. Il s'agirait de la faim des Chinois ?
Question Oui...
Toto Et ils ont faim, les Chinois ? Alors pourquoi ils ne restent pas tranquilles ? (rires). Mais je ne crois pas qu'ils aient faim. Et puis, un bol de riz leur suffit... Qu'est-ce que vous me faites dire là ? (rires). De toute façon, ils sont si loin !
Question Pas du tout, ils sont tout près : « La Cina è vicina »...
Toto Qui dit ça ? Moi je suis napolitain, pas chinois. Vous connaissez Naples, le Vésuve, la mer toujours bleue, le ciel d'azur, comme la côte d'Azur, que j'aime beaucoup aussi. Et Paris, ah Paris je l'adore. J'aimerais bien être français. Qu'est-ce que vous êtes en train de me faire dire ? Parlons d'autre chose.
Question D'accord Vous avez d'autres précisions sur le nouveau film que vous devez faire avec Pasolini ?
Toto Je sais seulement que ce sera muet. Pasolini dit que ce sera un film comique, mais je me méfie un peu. De toute façon, ça me tente, parce que j'ai un visage très expressif et très mobile, et que je pourrai donner toute ma mesure. J'aime jouer de mon visage, créer des émotions avec. Mais je n'aime pas me juger moi-même.
Question A part « Uccellacci », y a-t-il d'autres films que vous aimiez ?
Toto Très peu, à vrai dire.
Question Vous êtes sévère. Vous savez, beaucoup de gens aiment ce que vous faites. En cherchant bien, vous ne sauvez rien de votre carrière ?
Toto Deux ou trois choses, tout de même. « Guardi e ladri », par exemple, et « L'Oro di Napoli », avec le sketch du « pazzariello », émouvant, cruel, humain. Mais je suis peut-être partial, parce que la corde napolitaine vibre facilement chez moi.
(Propos recueillis au Nagra et traduits par Jean-André Fieschi.)

Epitaphe pour une douairière immobile

Dans « Le Petit et le Grand », du Yougoslave Zlatko Grgic, un bonhomme rose et un bonhomme vert se poursuivent avec la même obstination meurtrière que Mimi et son Coyote. Après trente gags de plus en plus délirants, ils s'arrêtent et demandent : « Quel est le message de tout ceci ? — Il n'y a pas de message ! ».
L'auteur lui-même prétend que cette satire de l'animation « intellectuelle » est dépassée.



Rétrospective : Betty Boop de Max Fleisher.

A Zagreb peut-être, mais pas dans le reste du monde. Et même à Zagreb (voir plus bas)...
Annecy 67 hésita pendant cinq jours entre de pauvres recherches formelles à deux dimensions et les plus fastidieux pamphlets politico-métaphysiques. La plupart du temps, pour faire bonne mesure, on mélangeait Charybde et Scylla.
J'ai longtemps cru, par exemple, que « La Mouche », des justement Yougoslaves Aleksandar Narks et Vladimir Jutrisa, était un merveilleux film fantastique, où une mouche ordinaire devenait peu à peu aussi grosse qu'un bœuf, un bull-dozer, un gratte-ciel, d'une manière très angoissante. C'était inexplicable comme de la belle et bonne science-fiction. Lorsqu'à la fin cette bestiole, reprenant une dimension à notre échelle, partait bras dessus bras dessous avec l'homme-étalon auquel s'identifiait le spectateur, on aurait entendu dans la salle une mouche voler.
Mon bonheur a duré autant que l'innocence. Puis j'ai découvert en quatre langues, dans l'abondante et généreuse documentation de Zagreb-film, l'explication fatale : « Dans le rapport entre un homme et une mouche, l'obstination fastidieuse de la mouche se transforme en une véritable obsession ; la mouche devient un vrai monstre **dans la conscience de l'homme...** »
Et patati et patata. Le snobisme, le bluff cérébral viennent gâcher les meilleures intentions. Pour Annecy, tout le monde se croit obligé de jouer à l'important. Rien de plus triste qu'une cervelle d'oiseau singeant les grosses têtes.
Quand on donne un grand prix (ex-æquo avec un chef-d'œuvre et deux navets) à un monsieur polonais qui montre dans « Les Cages » que le gardien d'un prisonnier est lui-même dans une cage, dont le gardien est lui-même... et cætera, ce n'est pas sérieux. Ce niveau de kafkaïsme infantile était malheureusement celui du festival entier.
L'animation de luxe se distingue en outre par une violence maladive et un goût de l'absurde qui lui font rejoindre les impasses de l'animation « commerciale ». A l'une et à l'autre on pourrait adresser le reproche qui faisait Truffaut détester l'image par image : si tout peut arriver, rien n'est intéressant.
C'est néanmoins à l'extrême pointe de cette limite que se situent paradoxalement les véritables vainqueurs. Aux Jeux Olympiques de l'animation, les Japonais triomphent, avec trois films d'une méchanceté inouïe : « Les Œufs » de Yoji Kuri, « Oxed-Man » de Taku Furutawa, et « Breath » de Jimmy Murakami.
Amalgame, truc de journaliste, bien sûr : Murakami est tellement assimilé, intégré à la vie américaine, qu'il ne pourrait plus se faire comprendre dans une rue de Tokyo. En outre, sa technique est plus proche de John Hubley que d'Hokusai. Et pourtant son « Souffle » possède une force étrange, une sincérité, qui l'apparentent aux misanthropies nippones, loin du pessimisme « littéraire » où se complaisent béatement les autres animateurs. Sous le pinceau de Murakami, hommes et femmes se dévorent et vomissent comme des ectoplasmes, au rythme de la respiration, en horribles baisers d'anthropophages obscènes. On devine, là derrière, plus qu'un jeu provocateur, mieux que de l'épate-festivalier. Un dégoût profond, une misogynie éperdue.
Cette même qualité d'obsession personnelle, crue et vraie, donc mystérieuse, incernable, se retrouve dans « Les Œufs ». En bon Japonais : « Les Œufs du marquis de Sade ». Dans le dessin linéaire familier aux spectateurs d' « A.O.S. », des œufs géants se révoltent contre les hommes qui se livrent sur eux à d'incompréhensibles mais coupables industries. Des coquilles brisées, jaillit n'importe quoi. Yoji Kuri se distingue par son refus de l'esthétique et de l'exégèse. Dans le troupeau des peintres « signifiants » qui encombraient de leur prétention puérile ce festival, l'énigmatique Kuri faisait tache. Il n'obtint aucune récompense. Tant mieux.
Dans le sillage, son élève Furutawa est passé totalement inaperçu avec un admirable « Oxed-Man » qui dure trois minutes. Goyesque fuite d'un homme à tête de taureau parmi les gratte-ciels et une foule en délire. Là encore, se devine la terreur vraie de la solitude, multipliée par la fascination de la mort. Le montage rapide (exécuté par Yoji Kuri lui-même) accentue la vitesse des changements de perspective, comme si le dessin, très pur, était saisi par un grand angulaire atteint de folie furieuse. Le cadrage bouge ainsi continuellement, la vitesse du rythme est décuplée par la vitesse des métamorphoses à l'intérieur du plan, et ces trois minutes éclatent comme une cartouche de dynamite.
A côté, les fameux « grands prix » ne pèsent guère lourd « Arès contre Atlas » de Manuel Otero est un banal pamphlet anti-militariste, dont la démagogie chansonnière enchantera le public des petites salles du Quartier Latin. A noter qu'un gag au moins y révèle une réminiscence (affadie) du « Au fou » de Yoji Kuri. Quant au « Dompteur de chevaux sauvages », du yougoslave Dragic, c'est une mouture image par image de l'esprit lamorissien, grâce à un immense cheval mécanique transformé, ô « Poésie » !, en Pégase de fer par la dernière image...
La pauvreté d'inspiration et le rabâchage sont ainsi devenus la règle d'or des animateurs. Dans le meilleur des cas, on voit les Canadiens répéter les leçons de Mac Laren. Un René Jodoin poursuit la veine mathématique du maître avec ses parfaites et inutiles « No-

Vladimir Jutrisa et Aleksander Marks : L'homme effrayé par les pattes géantes de « Muha » (La Mouche).





« Les Œufs de Sade » : dessin original de Kuri Yoji.

tes sur un triangle », tandis qu'un Pierre Hébert quintessencie le grattage de pellicule avec un arrache-rétine intitulé « Op Hop ». Cet exercice oculaire fut injustement sifflé par un public ventripotent qui applaudissait pourtant n'importe quoi. N'empêche que l'excellence de « Op Hop » n'apporte rien, si ce n'est quelques conjonctivites salutaires aux yeux des imbéciles.
Pour ne pas me forger une déplorable réputation d'atrabilaire, je cède place à la judicieuse autocritique dudit Pierre Hébert : « Je crois que l'Animation se meurt. Et, avant de mourir, elle tourne en rond autour de quelques schémas humanistes usés jusqu'à la corde. Après la rétrospective américaine, je crois que nous ne devrions pas discuter de la paternité de Mickey, mais plutôt aller brûler symboliquement nos films devant le Casino. Car, devant cet art enraciné dans le réel et qui trouve son apothéose dès sa naissance, nos pauvres gadgets ripolinés devraient nous faire honte. »
On ne saurait mieux dire, ni mieux rendre hommage à ce qui sauva l'honneur d'Annecy, la rétrospective fabuleuse du cartoon américain, qui allait d'un Winsor McCay (1909) à un Frank Tashlin en Technicolor (1941), version du « Renard et les raisins » point indigne de Chuck Jones. Je ne suis pas près d'oublier pour ma part certain Félix le Chat, « Felix Switches Witches » (1927), dont la liberté d'inspiration, la grâce, la fantaisie, la rapidité, donnaient une leçon à tous les successeurs. La véritable poésie, il faut la chercher dans ces métamorphoses plus qu'ovidiennes où les lapins se retrouvent avec une tête de coq, et vice versa.
Quarante ans après Pat Sullivan, l'animation rétrograde. Loin de coiffer au poteau la prise de vue directe comme le prophétisait il y a dix ans

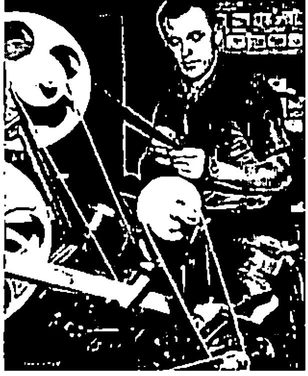
l'optimiste André Martin, elle pose, immobile, telle une douairière. Ecoutons encore le sage Pierre Hébert : « Il faudrait s'arrêter, fermer boutique, et s'enfermer dans des salles d'études austères pour examiner la situation avec le maximum de sérieux. Il y va de notre vie ». — M. M.

P.S. — L'échec consternant du premier long métrage de Walerian Borowczyk, « Théâtre de Monsieur et Madame Kabal », mérite une analyse dissociée de ce survol hâtif. Il n'infirme en rien cependant les conclusions précédentes, et les étayerait plutôt, en leur fournissant un exemple encore plus étendu et monstrueux.

Poursuite de l'Animation

Wolfgang (Woolie) Reitherman achève « The Jungle Book », et commencera peu après « Aristocats », le premier long métrage animé entrepris à Burbank depuis la mort de Walt Disney.

Reitherman, qui commença comme dessinateur chez Disney en 1933 et qui a travaillé sur toutes ses productions, depuis « Snow White » et « Fantasia » jusqu'à « Sleeping Beauty », explique la longue gestation de « Jungle Book », (« vaguement tiré de Rudyard Kipling »), par les exigences de la vraisemblance dans les longs métrages animés. « C'est une question de durée et de rapports de durée », dit-il. « Un cartoon de 6 à 7 minutes peut se permettre d'être invraisemblable, mais quand on dépasse les 30 minutes, il faut une histoire en filigrane, un support plus solide d'où naissent les élans fantaisistes C'est une question de gravité, je trouve. Rompez la crédibilité et vous serez en mauvaise posture, car vous n'avez plus que des « vignettes » La seconde raison à la longueur de création est que la simplicité de dessin qui fait le charme d'un cartoon de dix minutes est insupportable sur une heure et demie. Imaginez le générique de « Pink Panther » en long métrage ! Chez Disney, on croit en ce que nous appelons



Wolfgang Reitherman

la « full animation », une animation fluide et naturelle, qui exige évidemment beaucoup de dessins pour chaque mouvement. »

L'équipe Reitherman comprend 34 personnes dans le « registre création » : cinq écrivains « capables de récrire des scènes si de nouvelles possibilités apparaissent au stade du dessin », six animateurs proprement dit, les « voix » de Mowgli et des animaux : George Sanders, Phil Harris, Louis Prima, et une douzaine de comédiens ; cinq dessinateurs superviseurs (« background artists ») « qui rendent les dessins définitifs agréables à l'œil », et l'auteur de la musique. — A. M.



« The Jungle Book ».

Bilbao 66

Avec la participation d'Emilio Sanz comme directeur, le festival du film documentaire de Bilbao connut en 1961 son apogée. Mais une fois celui-ci remplacé, le festival est entré dans un état chronique de crise. Tel qu'il s'est déroulé cette année pour la huitième fois, le festival n'est qu'une manifestation de courte portée, conformiste dans ses ambitions, inintelligent dans ses critères de sélection, bourgeois dans sa mentalité, antilibéral dans sa « politique » D'autre part, il existe à Bilbao une idée du fascisme et du libéralisme assez pittoresque On se serait volontiers passé de films tels que « Die giraffen von Saint-Tropez », de Gunther Sachs (avec la collaboration anonyme, dit-on, de Louis Malle), propres cependant à épater un bourgeois doté d'une mentalité provinciale aussi austère qu'à Bilbao. De tels films permettent en même temps d'écarter du programme toute image d'une portée vraiment révolutionnaire. Il y eut bien le film cubain « Now », de Santiago Alvarez, œuvre de montage très rigoureuse et efficace, où il est question du problème de la discrimination raciale aux U.S.A. Mais les raisons qui ont déterminé ça n'ont guère de rapport avec ce qui constitue l'essentiel de son idéologie.

Le Certamen de Bilbao est donc un festival qui cherche à s'abriter sous de « hautes protections ». Il est assez révélateur qu'un de ses directeurs vienne de recevoir la décoration de l'Ordre d'Isabelle la Catholique pour ses activités. De son côté, le public réagit en accord avec le caractère du festival qui réclame son adhésion la plus servile et aboulique. Après 1963, on ignora le sifflement à Bilbao et seul régna l'applaudissement discret et bien élevé.

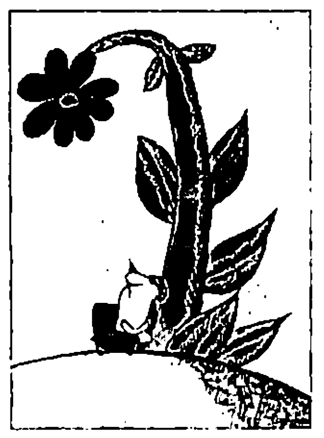
L'admirable « Un jeu si simple », le meilleur film du festival sans doute, fut incompréhensiblement boudé par le jury. Avec une parfaite correspondance entre l'image et le son, le film de Gilles Groulx se fait progressivement, au fur et à mesure qu'il se développe, forçant le spectateur à entrer « dans le jeu ». Avec le cérémonial de l'habillage final du joueur, le cercle se ferme de manière à placer le spectateur en son centre même... Avec « Un jeu si simple », la seule œuvre vraiment moderne du festival fut « El ring », d'Oscar Valdès, genre de réflexion sur le monde actuel de la boxe à Cuba, en utilisant les ressources du cinéma direct d'une façon qu'on pourrait considérer comme très vraie si un involontaire conformisme moral ne la réduisait considérablement. Mais les images du combat sont parmi les plus dramatiques que nous ait données le cinéma sportif.

Au contraire, Claude Lelouch se maintient avec « Pour un maillot jaune » (Miqueldi d'argent) dans la simple abstraction plastique avec recours aux plus faciles effets décoratifs

« Sonntagmorgen » (Miqueldi d'or), de l'Allemand Karl R. Hamrun, est un film académique et formaliste sur le monde de la prostitution. Il intéresse néanmoins relativement par l'attrait d'une irréalité abstraite qui se dégage d'une structure purement onirique qui annule tout rapport vivant entre les personnes et le décor où ils évoluent Un autre film allemand, « Die Paletten der Mode », de Hubert Vasely, mérite d'être mentionné également pour l'efficacité didactique qu'il atteint sur le terrain de la divulgation comme le moyen de propager l'aspect scientifique et artistique de la mode.

Rien à signaler du côté de l'Espagne qui se présenta avec des films d'un langage si correct, suranné et académique qu'il n'a rien à envier à celui de n'importe quel élève de l'IDHEC. Seulement « Maestros del Duende », une étude de Nadia Werba sur le flamenco mérite d'être retenu par sa sincérité et l'économie de moyens dans un désir de s'effacer techniquement en faveur de l'événement montré.

Enfin quelques dessins animés intelligents, parmi lesquels on peut signaler « L'homme cheminée » du Canadien Charles Mardiori ; « Human Zoo », du japonais Yoji Kuri ; et « Contre-Pied », de Manuel Otero... Il y eut en plus un



« La Fleur » de Kuri Yoji.

hommage à Pierre Etaix tout à fait inutile et inopportun. Et c'est tout, si nous exceptons « Un dimanche d'été à la Grande Jatte », le film hollandais de Frans Weisz, déjà commenté par Fieschi dans son dernier compte rendu de Tours — J.S.

Nouveau cinéma à Thonon

Du 16 au 22 août prochain, la Maison de la Culture de Thonon (et du Chablais) organise dans cette ville une semaine consacrée au nouveau cinéma. On y verra « L'As de pique », « Brigitte et Brigitte », « Les Petites Marguerites » (deuxième film de Vera Chytilova, présenté en première française), « Eclairage intime », « Le Dieu Noir et le Diable blond », « Les Fusils », « Jaguar » (le sublime film de Rouch toujours inédit et peut-être encore inachevé), « Les Mauvaises Fréquentations », « Non Réconciliés », « Les Sans-Espoir », « L'Homme au crâne rasé » et, encore inédit, « Les Vertes années », second long métrage de Istvaan Gaal. Un tel programme (présenté par Michel Delahaye) devrait inciter nos lec-

teurs de province, qui se plaignent à juste titre de l'incurie (paresse ou crainte) des distributeurs, à passer une partie de leurs vacances sur les rives du lac de Genève.

Dreyer exploitant

Les Danois disposent d'une étonnante institution : elle consiste à placer la direction des grands cinémas entre les mains de personnalités artistiques dignes d'honneurs civiques. Au pire moment de la domination des cartels de chaînes cinématographiques internationales, le gouvernement social-démocrate danois a voté une loi interdisant la possession par quiconque de plus d'une salle de cinéma. Depuis, les permis d'exploitation sont délivrés aux personnes « méritantes » du septième art ou aux grands comédiens de théâtre. En France, on donne un fauteuil à l'Académie aux gloires artistiques, et au Danemark un permis d'exploitant.

Carl Dreyer est ainsi devenu directeur du « Dagmar Bio », grand cinéma d'exclusivité à quelques pas de la place de l'Hôtel de Ville de Copenhague. Il m'invite à le retrouver dans son bureau au-dessus de la salle. C'est le jour de la première danoise de « Blow Up » et l'après-midi de Dreyer sera chargé, car il tient à être présent à la projection pour la presse.

Je lui pose rapidement quelques questions, la première concernant le stade où en est son vieux projet de film sur le Christ.

« J'y travaille depuis dix-sept ans, vous savez », dit-il avec un air résigné. « Il m'est très difficile d'aller solliciter les gens, je suis un très mauvais représentant de moi-même. Je ne peux pas aller frapper à la porte d'un producteur, et c'est sans doute pour cela que j'ai fait si peu de films. Pourquoi cette envie tenace de filmer la vie du Christ ? Tout simplement parce que je n'ai jamais pu lire le Nouveau Testament sans être profondément ému. En faisant ce film, j'aurais simplement voulu faire passer un peu de mon émotion.

« Il y a trente ans, j'avais voulu adapter « Dr. Glas », de Hjalmar Soderberg, dont une pièce de théâtre m'a d'ailleurs fourni le sujet de « Gertrud », et j'apprends maintenant que c'est le prochain film de Mai Zetterling ! A l'époque, cette histoire de pasteur avilissant sexuellement sa femme aurait pu être intéressante, mais aujourd'hui, je me demande... » D'autres écrivains ont également failli voir certaines de leurs œuvres adaptées par Dreyer, en particulier Faulkner et O'Neil. « Light in August » aurait pu, je crois, donner un beau film, et « As a I Lay Dying » également », ajoute Dreyer.

Dans son pays, Dreyer n'est pas considéré comme un auteur spécifiquement danois. Il faillit d'ailleurs partir pour Hollywood après ses grands succès en France et en Allemagne. A cette époque, nous dit-il, son idole était Griffith. « Après avoir achevé « Vampyr » à Berlin en 1932, je me trouvai un jour dans les bureaux de la Société Générale à Paris. Là, on m'a proposé un film à Hollywood. Je connaissais Stiller et Sjoström qui y étaient allés et j'étais prêt à faire comme eux, mais le scénario qu'on me proposait — une histoire se passant dans un bordel russe — ne me plaisait pas. C'est curieux, d'ailleurs : Sjoström, qui était beaucoup plus « paysan » que le fébrile et mondain Stiller, s'en tirait en fin de compte beaucoup mieux que lui en Amérique. »

Dreyer me parle enfin un peu de l'acteur et ses problèmes. « Ce qu'il faut, c'est captiver le spectateur avec une dramaturgie inapparente et interne, avec le sens profond des mots sous les répliques. C'est le côté « spirituel » impalpable des scènes qui m'intéresse. Pour cela, il faut laisser l'acteur respirer et lui donner l'espace et le champ vital qu'il exige. J'aime la coulée naturelle des répliques, leur enchainement presque insensible. J'apprécie beaucoup



Carl T. Dreyer.

pour cela l'écrivain Hjalmar Söderberg, il a réussi d'admirables portraits de femmes. Ce qui est remarquable en lui, c'est l'absence totale de préjugés masculins, sa compréhension et sa noblesse. Seuls un rythme naturel et une cadence souple pouvaient lui convenir à l'écran. » (Propos recueillis par A.M.)

Underworld U.S.A.

L'année dernière voyait s'organiser le cinéma souterrain américain, cette année les « underground movies » sont sortis de l'ombre. L'effervescence de la Nouvelle Gauche, les mouvements pacifistes, le rayonnement de la New Bohemia, la néo-religiosité, les hallucinogènes, la mutation des mœurs et la défaite de la censure aux Etats-Unis ont favorisé cette poussée du « maquis » vers la quasi-respectabilité.

« Chelsea Girls » est en général considéré comme le film-pivot dans l'évolution de ce cinéma mi-pédérastique, mi-avant-gardiste. Le film d'Andy Warhol consiste en huit bobines de 16 mm dont trois sont en couleurs. Quoique deux d'entre elles soient projetées simultanément, le film dure 3 h 25. Le sujet ? Les locataires fictifs ou réels du vieil Hotel Chelsea au Greenwich Village de New York : drogués, lesbiennes ou pédérastes. « Chelsea Girls » a été à l'affiche dans près de 100 salles à travers les USA, la plupart du temps cinémas d'essai ou universitaires. Pour les critiques (âge moyen 40 ans), le cinéma souterrain n'est qu'une suite d'exercices pornographiques, mal faits et presque toujours ennuyeux, pour les amateurs (âge moyen 25 ans) voir les films undergrounds constitue un nouveau snobisme, sans que les films soient vraiment pris au sérieux.

On sait que Jonas Mekas, aidé de Lionel Rogosin et Shirley Clarke, est le grand prêtre du mouvement, et que depuis l'année dernière il a proclamé l'indépendance commerciale des avant-gardistes. Avec des capitaux de $ 12.000, Mekas-Rogosin-Clarke ont ouvert un centre de distribution, partageant leurs recettes avec les producteurs, tout en assumant les frais de publicité et d'administration. La « Film-makers Cooperative » s'est donné une mission plus culturelle que commerciale : elle ne se propose pas de faire des bénéfices Mekas et Rogosin ont de fortes connaissances commerciales en tant que directeurs du « Bleecker Street Cinema » de New York et animateurs d'une coopérative qui fournit des films « sérieux » à quelque 4 000 sociétés d'amateurs.

Après Warhol, Kenneth Anger est le plus connu des cinéastes expérimentaux (ne serait-ce que parce que ses films ont été saisis par les brigades policières avec plus de régularité que ceux de ses confrères) et « Scorpio Rising », « Inauguration of the Pleasure Dome » et « Kustom Kar Kom-



Andy Warhol.

mandos », sont constamment en distribution. « Jason », de Shirley Clarke, interview de 120 minutes avec un prostitué noir, a eu un succès de scandale dans un cinéma du centre de Manhattan et « Oh Dem Watermelons » de Robert Nelson a été à l'affiche dans 30 villes Mais une avant-garde pousse déjà les quadragénaires Mekas et Cie. Derrière Stan VanDerBeek, Gregory Markopoulos, Ed Emshwiller et Harry Smith, arrivent Ben Van Meter, Bruce Baillie (leader du mouvement sur la Côte Ouest). Certains d'entre eux font du cinéma sous l'influence du LSD, d'autres essaient de créer une espèce de cirque d'avant-garde appelé « expanded cinema » ou « mixed-media environments », où cinéma, théâtre, musique et abstractions lumineuses sont mélangés sans cohérence. — A. M.

Jack Lemmon sur son lit d'hôpital dans « The Fortune Cookie », le dernier film de Billy Wilder (en France : « La Grande Combine »).





JOHN FORD EN COMPAGNIE DE HOWARD HAWKS ET MICHÈLE CAREY : TOURNAGE DE « EL DORADO ».

Entretien avec Howard Hawks







John Wayne et Michele Carey dans « El Dorado »

Cahiers Vos deux premiers westerns, « Red River » et « Big Sky », avaient un arrière-plan historique très important que n'ont ni « Rio Bravo » ni « El Dorado »...
Hawks La création du « Chilsolm Trail » et l'exploration du Missouri pour le commerce des fourrures sont des épisodes très célèbres de l'Histoire des Etats-Unis. Mais le récit de la lutte d'un shérif dans une ville pour sauvegarder la loi et l'ordre appartiennent aussi à cette Histoire, même si ce n'en est qu'une toute petite partie. On peut raconter l'histoire de Scarface et du Département de la police à Chicago, parce qu'elle est très connue, mais on pourrait probablement trouver à l'intérieur de cette histoire un petit épisode tout aussi intéressant à raconter. « El Dorado » est basé sur des faits et des légendes pas tellement connus dans les livres d'école, mais très célèbres chez ceux qui connaissent bien l'Ouest. Il s'inspire de l'histoire véridique d'un « gunman » qui tira accidentellement sur un jeune garçon. Je ne sais pas s'il regretta de l'avoir tué ou s'il pensa seulement perdre son prestige pour avoir tiré sur un jeune garçon au lieu de s'attoquer à quelqu'un de plus fort. Ce genre de situation fait tout autant partie de l'Histoire. Les mauvais westerns sont ceux où l'on raconte une histoire qui pourrait se passer n'importe où. Ils ne valent rien. Ils sont fabriqués, truqués.
Cahiers Dans « El Dorado », vos héros sont diminués physiquement : paralysés ou blessés...

Hawks J'avais lu l'histoire d'un shérif qui avait été blessé, qui avait même perdu quelques doigts, mais qui, à force d'efforts, était parvenu à se défendre très bien au tir. Cela m'a inspiré pour « El Dorado ». Ici, il y a deux personnages de ce genre, deux amis. Toute l'Histoire de l'Ouest se résume dans l'aventure d'un shérif qui est aidé par un ami ; on retrouve cela dans le règlement de comptes de « O.K. Corral » et dans les histoires de Bat Masterson. Voyez-vous, un shérif n'était qu'un « gunfighter ». Lorsqu'il mourait, le « gunfighter » suivant, au lieu de rester « gunfighter », devenait shérif. Voilà comment c'était dans ce pays. Dans « Rio Bravo », j'avais traité du même genre de sujet. Quand j'ai pensé à « El Dorado », je suis allé revoir mon film et je me suis dit : « Aucun des bons ne se fait blesser, eh bien, si je les abîmais un peu cette fois ! »

Cahiers Dans vos deux premiers westerns, l'espace tenait un rôle très important. Au contraire, dans « Rio Bravo », l'action se déroule dans un espace restreint. Mais, dans « El Dorado » l'action se passe d'abord dans de grands espaces puis s'enferme à l'intérieur d'une ville. Le film commence comme les deux premiers, et revient à la claustration du troisième...

Hawks C'est exact. Quand on a fait « Red River », avec des milliers de vaches, on en a assez, on a envie de ne plus travailler qu'avec des êtres humains. On change ; et ainsi de suite avec les autres films. Et puis, l'histoire de « El Dorado » se déroule dans un plus grand laps de temps que « Rio Bravo », où tout se passe en deux ou trois jours. Là, il s'agit d'un homme qui s'est fait tirer dessus et qui quitte la ville une fois remis sur pied. Six mois plus tard il apprend que son meilleur ami a des ennuis. Il revient. C'est alors que l'action se resserre, et tout se passe ensuite en deux ou trois jours. Si bien qu'on a pour ainsi dire deux histoires. Voyez-vous, je ne crois pas aux « Nouvelles Vagues », je ne pense pas qu'il y ait de **cinéma nouveau.** J'aimerais bien que quelqu'un me montre quelque chose de totalement neuf. Ce que je crois, c'est qu'il y a un nouveau public qui accepte des histoires qui ne s'en tiennent pas uniquement à des faits réels. « El Dorado » débute comme une tragédie, puis, quand l'histoire se concentre sur les rapports entre les deux hommes, chaque fois que l'on traite de leurs rapports, c'est amusant. D'abord, ils sortent tous les deux avec la même fille. Et cela fait rire le public. Ensuite, la fille dit qu'elle emmènera Wayne chez elle, et l'autre type lui dit : « Moi j'ai un lit qui est plutôt dur et inconfortable, mais chez moi tu n'auras pas de pépins. » Si bien que tous les rapports sont fondés sur une ironie réciproque : ils ne se prennent pas au sérieux. Cette ironie augmente de plus en plus, jusqu'à devenir à la fin franchement comique. En tout cas, en Amérique, les gens ont beaucoup ri, plus qu'à une comédie. J'aime mêler les sentiments et les genres.

Cahiers C'est la première fois que vous employez dans un film deux grandes vedettes masculines en même temps : John Wayne et Robert Mitchum.
Hawks Mitchum et Wayne ont très bien collé ensemble. Ils s'aiment bien. C'était facile pour eux de collaborer, ils se respectaient mutuellement et ils n'ont jamais essayé de se voler des scènes. Ils avaient de très bons rapports. C'est la première fois que je travaillais avec Mitchum et c'est un très, très bon acteur. Il n'est pas limité, il peut à peu près tout faire. J'avais toujours pensé qu'il était drôle, qu'il serait bien dans un rôle comique. Et il me l'a prouvé dans le film. Il est drôle sans se forcer à l'être. Par exemple, quand il reste assis avec son doigt sur le trou de sa jambe et qu'il regarde ce trou, eh bien, il est vraiment amusant. Seul un très grand acteur peut arriver à cela. D'ailleurs, nous comptons faire plusieurs films ensemble. Il a été très content. Il m'a dit : « Dès que tu auras un bon sujet, tu n'as qu'à agiter un drapeau et j'arriverai. » Il est très possible que d'ici un an je l'utilise de nouveau. On s'était dit, avec lui et Wayne, qu'on pourrait continuer à travailler ensemble jusqu'à ce qu'ils marchent sur des béquilles, des vraies celles-là !

Cahiers Mitchum a la réputation d'être un acteur très intelligent.

Hawks Il est extrêmement intelligent. Après avoir travaillé pendant deux jours avec lui, je lui ai dit : « Tu es un drôle de bluffeur ! » Il s'est retourné, il a souri et j'ai ajouté : « Tu prétends que tu ne travailles pas et tu es le travailleur le plus acharné que j'aie jamais rencontré », alors il a répondu : « Je sais, mais ne le dis à personne ! » Il compose de la musique et écrit des poèmes... Un jour j'ai dit : « On pourrait chanter si quelqu'un savait jouer du piano », et Mitchum m'a dit : « Moi je sais en jouer. » Alors mon fils a ajouté : « J'aime pas ça papa, un shérif ne devrait pas jouer du piano. »

Cahiers Vous disiez que le dernier plan de « El Dorado » était voulu franchement comique...

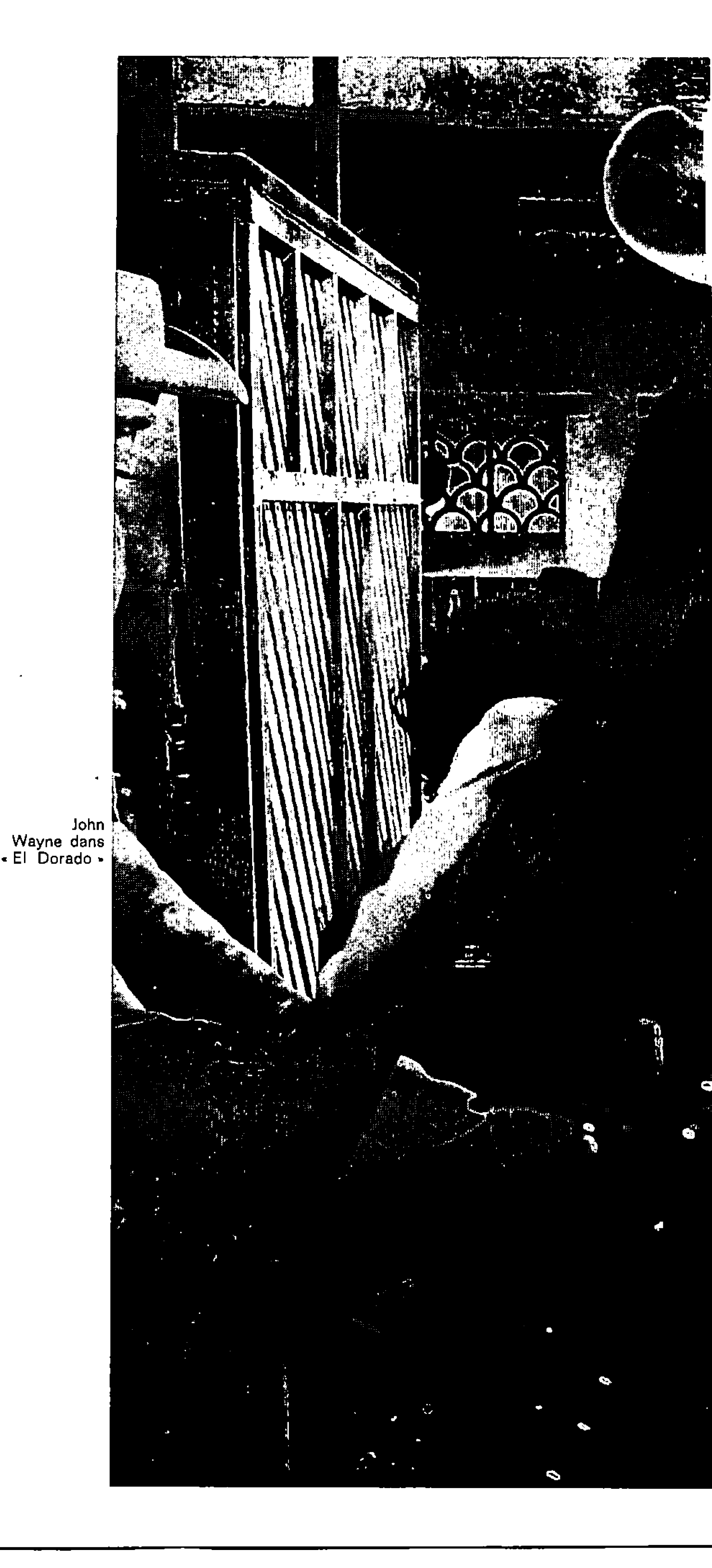
Hawks C'est très simple. A la fin du film, on sait que l'intérêt du public va aux rapports entre les deux hommes. On ne va quand même pas les montrer dans les bras l'un de l'autre, alors la meilleure chose à faire c'est juste de les montrer en train de descendre la rue et de s'insulter. Comme ça, on sait qu'ils sont amis. On apprend que Wayne va rester. Et puisqu'il reste on comprend qu'il sera avec la fille. Si bien que tout se termine heureusement.

Cahiers En général vous aimez utiliser, à côté d'une ou deux vedettes, des acteurs très jeunes, de nouveaux visages...

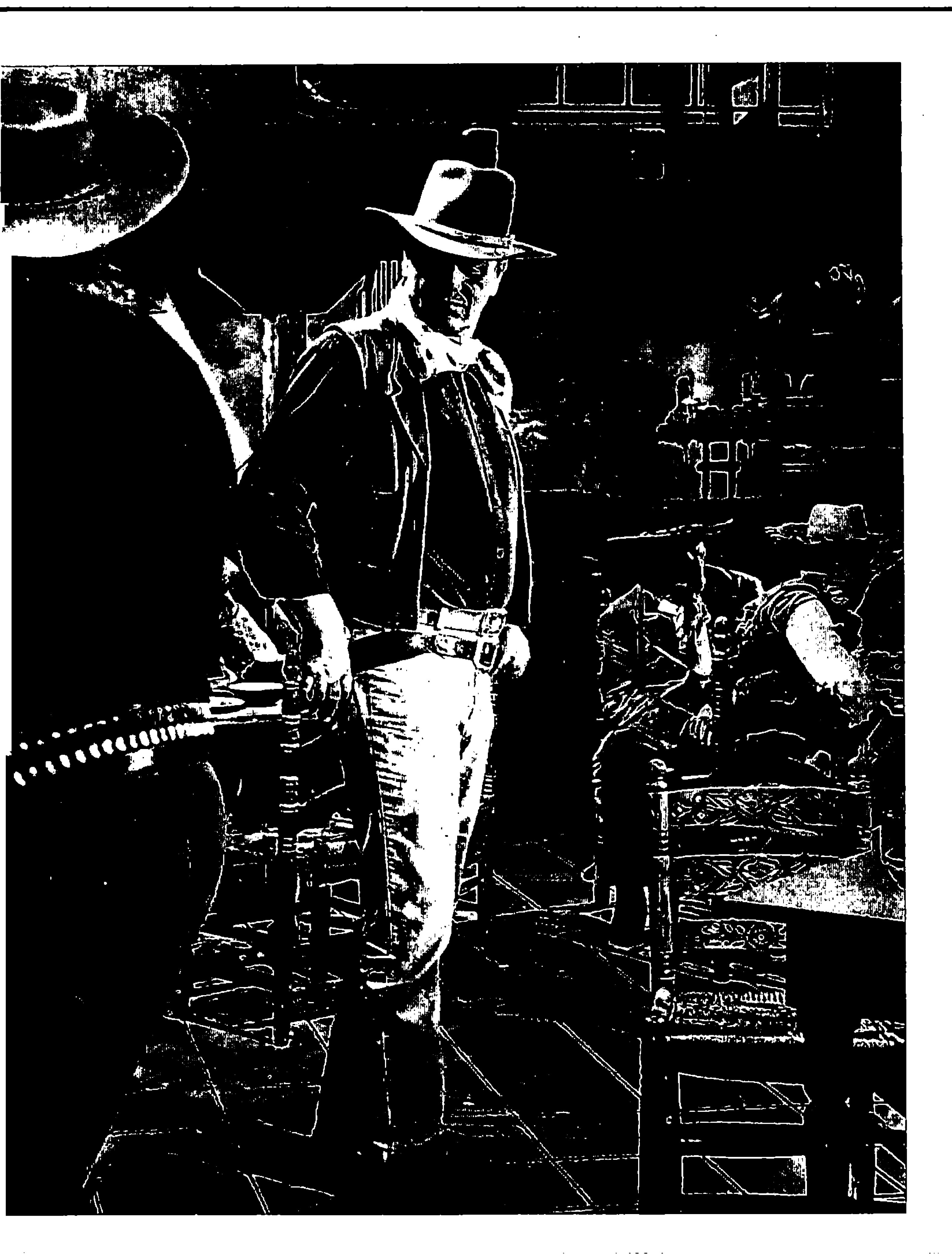
Hawks Oui. Cela ne vous plait pas ? C'est une manière commode d'utiliser des jeunes, les plus chevronnés les aident, leur font sentir qu'ils sont doués, et ils le sont. J'ai dit à John Wayne : « Quand tu fais un film tu ne prends que les vieux acteurs de Hollywood, tous tes vieux copains, pourquoi n'en prends-tu pas de nouveaux ? » Alors il m'a répondu : « Je ne sais pas s'ils savent jouer ou pas. » Mais moi, j'ai du plaisir à voir un nouveau visage, une nouvelle actrice, un nouvel acteur qui bientôt deviendront à leur tour des vedettes. Et quand la nouvelle actrice deviendra une vedette, alors je me mettrai en quête d'autres nouveaux visages.

Cahiers Est-ce qu'il est difficile de diriger en même temps ces jeunes acteurs et un comédien qui a beaucoup de métier ?

Hawks Pour moi, ce sont tous et seulement des acteurs, je ne pense pas aux différences d'âge et de métier. Ce qui est très difficile, c'est quand on ne prend que des jeunes, parce qu'il leur manque l'expérience, le sens du rythme et qu'ils ne peuvent pas s'appuyer sur le jeu de l'acteur chevronné. Je n'ai pas été satisfait de « Red Line 7 000 » parce que les acteurs étaient tous jeunes et qu'ils étaient un peu paumés. C'était un drôle de travail de les diriger. Vous avez probablement remarqué que James Caan était bien meilleur dans « El Dorado » que dans « Red Line ». Voyez-vous, lorsque vous avez un très bon acteur comme Mitchum, comme Wayne, il donne un tempo à la scène, il impose son rythme. Par exemple, aux répéti-



John Wayne dans « El Dorado »





Robert Mitchum et John Wayne.

tions, il disait au nouveau venu : « Ecoute, parle un peu plus vite. » Caan suivait son conseil et la scène rendait mieux. Cela me facilitait les choses, je n'avais qu'à me caler dans un fauteuil et les laisser faire.

Cahiers Dans « Red Line 7 000 », il n'y avait pas de personnage ou de couple prédominant, tous les personnages avaient la même importance, ce qui est nouveau chez vous.

Hawks J'ai juste voulu tenter une nouvelle expérience, et je ne le referai pas, cela ne me plaît pas. On ne dispose pas d'un temps suffisant pour permettre aux spectateurs de s'intéresser aux personnages et faire leur connaissance. Résultat, ils ne connaissent personne, ou du moins seulement superficiellement. Mais je pensais que cela pourrait être une expérience intéressante et je voulais la tenter. Il y a pas mal d'années, nous avons fait un film à plusieurs histoires, un peu comme « La Ronde ». C'était en 1922, 23, je crois. Ah oui, je me souviens du nom du film, il s'appelait « Bits of Life ». Mais là encore, à cette époque, c'était une innovation et les gens acceptaient à peu près n'importe quoi ; mais déjà, ils aimaient connaître bien un personnage. Quand on saute d'un type à un autre, puis encore à un autre, c'est difficile. J'étais incapable de le faire, je ne savais pas comment m'y prendre.

Cahiers On dit que vous aviez entièrement préparé « Underworld » de Von Sternberg...

Hawks Oui. J'ai travaillé avec Ben Hecht, l'auteur, et un nouveau metteur en scène, et c'est nous qui avons choisi la distribution. Puis, quelque chose est arrivé au metteur en scène, il a fallu en trouver un autre, et on a pris Von Sternberg. Il est venu, tout était préparé, tous les rôles distribués, et puis... il en a fait quelque chose d'excellent. J'ai une très grande admiration pour lui en tant que metteur en scène.

Dans « Rio Bravo », j'ai repensé à ce film, c'est pour cela que le nom de la fille est « Feathers » comme celle de « Underworld ». Elle porte des plumes dans les deux films. Juste histoire de s'amuser un peu.

Cahiers Un de vos grands amis était Victor Fleming. Il n'est pas du tout connu en France sauf pour « Gone with the Wind ». Quel genre de personnage était-ce ? Vous avez travaillé avec lui sur trois films, dit-on ?

Hawks Nous avons habité ensemble pendant 5 ans. C'était un caméraman, j'en ai fait un metteur en scène. On se bagarrait, on se disputait tout le temps. Je l'ai rencontré pendant que je concourais dans une course de voitures. Il essayait de me doubler et je l'ai envoyé dans le fossé. Et il y a eu une photo prise de lui où il me faisait un pied-de-nez sans faire du tout attention où il allait. Après la course (je l'ai gagnée), je l'ai vu arriver et j'ai pensé : « Il va y avoir de la bagarre. » Et au lieu de cela il a souri et m'a dit : « Chapeau ! » Alors on est partis prendre un verre, on est devenus copains et on a vécu ensemble pendant cinq ans. Il a fait de très bons films : « Test Pilot », « Captain Courageous », et aussi « Red Dust ». Il n'a jamais eu un style particulier, disons qu'il ne s'occupait pas de la préparation de tous ses films. Quand il tourna « Gone with the Wind », il n'avait pas ouvert le livre. Il prétendait qu'il n'avait pas le temps. On l'avait désigné pour mettre en scène le film, alors il m'a demandé, ainsi qu'à vingt autres personnes, ce qui nous avait plu là-dedans. Ensuite il n'a travaillé que sur les choses qui nous avaient intéressés. A moi, il a demandé ce qui me semblait important, et je lui ai répondu : « L'important, c'est que seul l'amour qu'elle éprouve pour la terre de sa plantation empêche la fille d'être une putain. » Et il a dit : « Personne ne m'avait jamais parlé de cela. Pourrais-tu m'écrire quelques scènes ? » J'ai dit : « Bien sûr », et j'ai écrit quelques scènes qu'il a tournées. Mais j'ai aussi préparé les scénarios de « Captain Courageous », « Test Pilot », « Red Dust ».

Cahiers Pourquoi ne figurez-vous pas comme scénariste sur les génériques ?

Hawks J'aime me considérer avant tout comme un metteur en scène. Et c'est une façon d'avoir une certaine supériorité sur les scénaristes, en ne figurant pas au générique et en leur disant : « Mettez-y donc votre nom. » Il y a un nouveau truc aux Etats-Unis maintenant. Au générique on met le nom du metteur en scène au cas possessif, par exemple : « Howard Hawks's », puis le nom du film. Les scénaristes se plaignent de cela, ils disent que c'est leur nom à eux qui devrait figurer de cette manière-là. Certains scénaristes sont très forts, et si l'un d'entre eux est bon au point de pouvoir obtenir cela, très bien. Mais quand un metteur en scène écrit une histoire, engage un scénariste, choisit les acteurs et produit le film, pourquoi mettrait-on le nom du scénariste en tête du générique ? Je trouve que son rôle est très important mais au bout du compte c'est le metteur en scène qui doit faire le film.

Cahiers Vous aimez travailler avec les mêmes scénaristes, et vous avez beaucoup utilisé Lee Brackett et Jules Furthman.

Hawks Oui, et je m'entendais très bien avec Furthman. Il a seulement travaillé avec Victor Fleming, Von Sternberg et moi. C'était un homme très sarcastique. La plupart des gens ne l'aimaient pas. Mais moi ça me plaisait parce qu'il faisait dire à ses personnages des choses auxquelles d'autres scénaristes n'auraient jamais pensé ou n'auraient jamais osé penser. Dans « To Have and Have not », Faulkner est l'auteur de nombreuses scènes, mais le dialogue est de Furthman.

Cahiers Et Ben Hecht ?

Hawks Ben Hecht et moi, je crois que nous avons travaillé sur environ sept films. C'est un bon scénariste. Je trouve que le dialogue que Charles McArthur et lui ont écrit pour « Front Page » (j'en ai fait « His Girl Friday ») est l'un des meilleurs dialogues modernes que l'on puisse trouver. C'est fou ce qu'il contenait de choses nouvelles, brillantes et intéressantes.

Cahiers C'est un des films où l'on parle le plus dans l'histoire du cinéma !

Hawks Ça, c'est un truc que j'aime bien. Si on veut privilégier une partie du dialogue, on ajoute à cette partie un début et une fin, les gens n'entendront ni le début ni la fin, mais ils saisiront l'essentiel. C'est facile à faire, c'est juste un truc, et qui est aussi valable finalement pour la mise en scène.

Cahiers Comment en êtes-vous venu à travailler avec William Faulkner ?

Hawks Jusqu'à ce que les « paperbacks » aient fait leur apparition, les écrivains ne gagnaient pas beaucoup d'argent. Et quand Faulkner était à court, il me passait un coup de fil et me demandait : « Tu as du travail pour moi ? » Et je répondais : « Bien sûr. » Et il ne voulait pas figurer au générique. Mais quand les « paperbacks » commencèrent, et que ses livres se vendirent en France, en Angleterre et un peu partout, il fut très bien payé. Mais on était copains et il aimait sortir avec moi. Parfois, il venait quand il avait juste terminé un livre et me disait : « Si on allait chasser et parler d'une nouvelle histoire. » J'ai deux scénarios de lui sur lesquels je n'ai jamais travaillé. L'un d'eux d'après un roman russe sur un loup-garou. Un jour, je ne sais pas si je le mettrai en scène, mais je crois que je le produirai parce que c'est une bonne histoire. Je le ferai tourner par mon fils !

Ce qu'on sait mal aussi, c'est que Faulkner a également travaillé sur « Air Force ». Mais, même aux « Cahiers », on ne peut pas tout savoir. Au fait, vous devriez me les envoyer régulièrement. C'est impossible pour moi de les acheter dans mon pays (en français). Je suis très intéressé par ce qu'on écrit sur ce que j'ai fait. En Amérique il n'existe malheureusement pas de revue de ce genre. Il y en a juste une toute nouvelle qui est bonne, mais la plupart des autres sont horribles. On n'y est intéressé que par les ragots, ce que « Liz a fait à Dick ». Vous voyez le genre ! Pourtant, certains des nouveaux critiques ne sont pas mal du tout, d'un genre entièrement différent. La plupart de ceux qui ont écrit sur « El Dorado » connaissent le point de vue des Français à mon égard et ont critiqué le film à partir de ce point de vue. Et ils ne disaient plus seulement : « Ce film fera des milliers de dollars au box-office », ils expliquaient, parlaient de ce qui était bon, et de ce qui était mauvais. Ça m'est égal si quelqu'un dit que quelque chose n'est pas bon dans un de mes films. D'habi-

(suite page 67)

L'envers de l'Eden

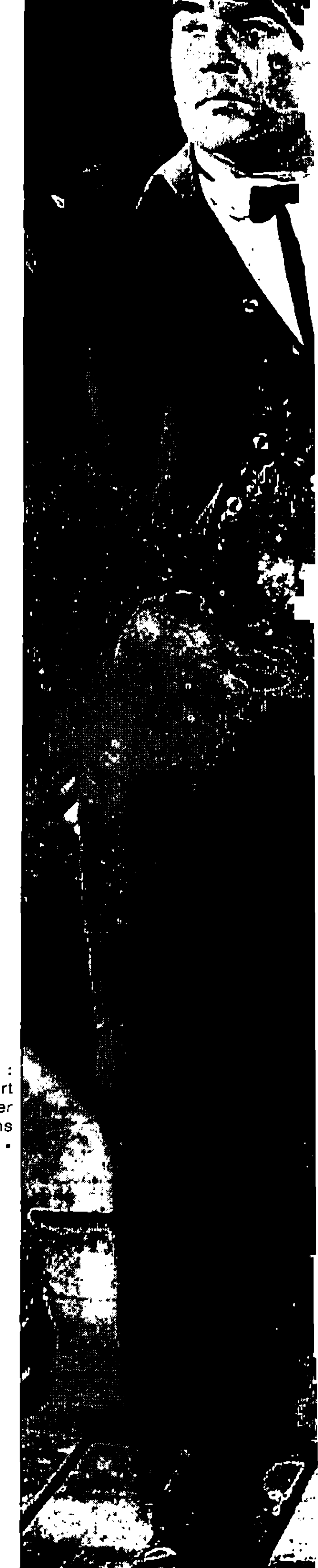
C'est bien évidemment non pas comme le double et le recommencement de « Rio Bravo » que se présente « El Dorado », mais comme son envers, même si l'un semble à l'autre s'ajuster couture par couture. Passé en effet le premier tiers du film, un autre film commence, que nous croyons déjà bien connaître. Et, de fait, ces personnages, le shérif et son ami, l'ancien et le nouveau, ne sont-ils pas frères et doubles du quatuor de « Rio Bravo » ? Les situations, les caractères, l'alcoolisme, le décor de prison, la lutte contre le gang, et jusqu'au savon, autant de redites, pourrait-on croire si, à ce point de concordance, elles n'avaient valeur de citations directes. Comment savoir en effet s'il convient d'attribuer de telles coïncidences au tarissement brusque de l'imagination des scénaristes ou bien au contraire à la désormais avérée perfidie hawksienne — à cette ironie dont c'est l'une des méthodes favorites que de redire éternellement les mêmes choses, de reprendre toujours les mêmes personnages, de les placer dans des situations conformes ou désespérément voisines et dont, en tout cas, la gamme demeure très réduite, de jouer sans cesse, par exemple, du premier au dernier film, avec la voix des femmes et la démarche des hommes...

Il y aurait une liste à établir, instructive sans doute, des répétitions dans l'œuvre de Hawks, ou de ce que je répugne à nommer des constantes. Celle-ci, par exemple, qu' « El Dorado » illustre, de l'infirmité obligée des héros hawksiens : c'était la main qui manquait dans « Tiger Shark », ou le doigt dans « Big Sky », ou bien encore tant de myopies de l'esprit, de « Monkey Business » à « Hatari ! » ; ce sont ici, béquilles, bandages, pansements, les signes extérieurs d'une décrépitude physique fort avancée, et à laquelle paradoxalement les héros de « El Dorado » doivent le peu, ne disons pas de noblesse ni même de dignité — vertus et valeurs guère prônées chez Hawks, qui décidément n'est pas le méchant « bon américain » avec qui s'obstine à le confondre Cournot —, mais, peut-être, ce peu de pesanteur humaine sans quoi ils ne seraient, puisque les comédies hawksiennes aiment à rendre proches les bornes de l'inhumanité et que « El Dorado » est l'une de ces comédies autant sinon plus qu'il est western, que pantins, avec ou sans béquilles.

Mais la liste serait non moins instructive, à partir de ces ressemblances, des différences à quoi elles donnent jeu ; à partir de ces constantes, des variantes infinies que ménage l'humour hawksien. D'un nombre très réduit de situations, d'une équipe légère de personnages, d'un éventail étroit de problèmes et d'un lot restreint de procédés d'écriture, tout le génie de Hawks consiste à combiner chaque fois **autrement** les éléments forcément semblables. Ainsi, dans « El Dorado », les répétitions ne sont que prétextes et amorces aux différences, variations, inversions, fausses parentés et fausses pistes, divergences à partir de convergences. Pour commencer par le plus mince exemple, la trompette joue un certain rôle dans « Rio Bravo » : du côté des bandits, elle sonne la mise à mort. La charge, dans « El Dorado », et du côté de la loi. Mais il y a aussi l'échange des prisonniers : raté dans « Rio Bravo », et l'on attend donc dans « El Dorado » quelque traîtrise qui renverse semblablement la situation. Or l'échange s'effectue normalement.

Mais la différence essentielle tient au ton des deux films. A la complicité sympathique du premier a fait place (et cette mutation, on peut précisément la dater de « Rio Bravo », chant du cygne de cette fameuse « amitié » entre hommes qui est le poncif critique le plus insupportable à propos de Hawks : les héros hawksiens sont solitaires, même si solidaires ; le ton des films donc est devenu, aventures ou comédies, de plus en plus grinçant) une sorte de dérision sans pitié, d'ailleurs jamais absente tout à fait, méchanceté ou moquerie, de l'œuvre de Hawks.

D'une certaine façon, le western n'a jamais cessé de se dire adieu à lui-même ; d'être la nostalgie d'un âge de l'action dont il ne fut que la mémoire et le dire. Déjà « Red River », c'était tout un film qui tâchait à la fois d'effacer et d'accomplir le souvenir de ses premières minutes. « Rio Bravo », cette nostalgie encore, par l'effort maintenue vive contre tous les désespoirs. « El Dorado » est la dernière étape de cette désescalade : un premier tiers où les grands espaces, la tragédie, la noblesse et l'amitié semblent réunis comme pour une anthologie des défuntes beautés du western. Le reste du film, tout concourt et complote à en faire la caricature de ces beautés, valeurs, souvenirs. Le poème qui ne quitte pas les lèvres de Missisipi dit déjà la légende éloignée de cavaliers à la conquête d'arc-en-ciel — et que penser de ce **nouveau** « cow-boy » qui ne sait pas tirer ? Les temps ont changé. Invalides, éclopés et perclus, nos « héros » accumulent les gaffes, quand ce ne sont pas les traîtrises. Je veux bien que l'on voie dans cette déconfiture l'exaltation de toutes les valeurs guerrières. Mais le ridicule, dans « El Dorado », tue plus définitivement que la Winchester. Et c'est ce refus du sentimentalisme, cette perfidie de chaque instant, cette rage à prendre au piège la bonne conscience qui, même si tout cela dépasse ses intentions (mais comment le savoir ?), permet de ne pas désespérer de Howard Hawks. — Jean-Louis COMOLLI.



A droite : Robert Donner dans « El Dorado »



Situation du nouveau cinéma

1

Pesaro an III par Jean Narboni

2

Discours sur le plan séquence ou le cinéma comme sémiologie de la réalité par Pier Paolo Pasolini

3

Rencontre avec Pier Paolo Pasolini par Jean Narboni



1

Il y a quelque outrecuidance à tenter d'analyser le mode de fonctionnement d'un festival, mais une fois affirmé que cette attitude procède moins du désir de jouer les juges que du souhait de voir se poursuivre une entreprise indispensable, on peut dénombrer des raisons de trois ordres au recul d'intérêt dont a souffert, par rapport aux deux années précédentes, le dernier festival de Pesaro : chronologiques, esthétiques et dogmatiques, les deux premières catégories jouant d'ailleurs selon un processus accumulatif (soustractif, en fait, serait mieux dire).

Dans la succession des festivals printaniers, Pesaro se situe peu après Hyères et Cannes (à propos duquel nous entendrons exclusivement la Semaine Internationale de la Critique), comme lui axés sur le « jeune » ou « nouveau » cinéma. De cette position défavorable, si Pesaro an II semblait pourtant n'avoir guère souffert, c'était seulement grâce à une conjonction de circonstances bénéfiques. Disons d'abord que les décisions plus avisées des sélectionneurs, la surenchère dans la course aux nouveaux talents, la volonté effrénée de nouveauté, la peur enfin de laisser échapper le chef-d'œuvre inconnu, ont rendu les programmes d'Hyères et de Cannes plus complets. Avec cet ordre troisième, Pesaro est désormais appelé à compter. D'autre part, la toute récente génération de premiers longs métragistes s'est avérée moins faste que la précédente. Dans l'ordre de l'absolu d'abord, et puisqu'il y avait moins de bons premiers films sur le marché cette année, Pesaro ne pouvait qu'en pâtir. Mais dans l'ordre du relatif, cette pénurie a également joué. En effet, et pour autant qu'on puisse parler de valeur objective d'un film, un jury (et pas seulement un jury, n'importe quel groupe de gens), parviendra plus facilement à s'entendre pour repérer un mauvais film qu'un bon. Plus le nombre de bons films augmente, plus un jury a de chances (et pas seulement à cause du trop-plein), d'en laisser échapper. Plus le nombre diminue, plus les mailles de son filet se resserrent, sans compter que — le seuil de sélectivité s'abaissant — même les films moyens seront pris. L'an dernier, l'heureux aveuglement de la S.I.C. permit à Pesaro de récupérer « L'Homme au crâne rasé », « Brigitte et Brigitte » et « Le Révolutionnaire », amplement suffisants à justifier un festival. Cette année, par contre, les circonstances se sont accumulées contre lui : moins de bons films, et une plus grande lucidité de la S.I.C. Aussi, la quasi-totalité des films intéressants était-elle déjà passée à Cannes.

Et c'est ici qu'apparait l'inconvénient dogmatique qui, à se poursuivre, risque de peser de plus en plus lourd sur Pesaro : le voulant festival du « jeune cinéma », son comité de sélection ne choisit — à de rarissimes exceptions près, et toujours hors concours — que des **premiers** films. De même qu'il y a quelqu'abus à établir un parallélisme absolu entre la jeunesse d'un film et l'âge de son auteur ou la volonté qu'il a de « faire du jeune » cinéma, il semble excessif de limiter cette « jeunesse » à un premier film. Pesaro, vu sa position chronologique défavorable, ne pourrait que gagner à accepter les seconds, voire troisièmes longs métrages (ce qui nous aurait permis par exemple de voir cette année les films de Schorm, Lefebvre et Compton oubliés à la S.I.C.). Donc, Pesaro festival de films (par opposition à Pesaro-théorique, toujours intéressant et axé cette année sur le thème « Langage et Idéologie dans le film »), valut surtout par Cannes. Je ne reviendrai donc pas sur les films analysés dans notre dernier numéro, ni sur ceux d'Hyères, moins nombreux, dont parla Comolli.

Dans l'ordre de l'inédit, nous eûmes droit d'abord à une dizaine d'heures de projection de « new american ci-

nema », sur lequel je m'interdirai de porter un jugement esthétique, ayant dû, chaque fois, et pour de seuls motifs physiologiques, allant du larmoiement aux bourdonnements d'oreilles, quitter très vite la salle. La consultation d'un épais recueil des théories new-yorkaises que l'on nous avait remis, révélant dans ces œuvres la mise en jeu d'une ingéniosité formelle prodigieuse, des miracles de précision mathématique, et une élaboration structurale dont la minutie renverrait Boulez et Webern au rang d'artistes de la seule intuitivité, augmenta chaque fois mes remords, sans parvenir toutefois à les rendre opérants.

La critique attribua son prix ex-æquo à « Josef Katus » (mérité) et « A Opinao Publica » de Arnaldo Jabor (Brésil). C'est un film de C.V. sur les aliénations tranquilles de la classe moyenne brésilienne (mais essaye-t-on de nous la définir, ou du moins d'indiquer quelles difficultés il y a à tenter de le faire ?). Le film est assez terne, mal structuré, avec çà et là, bien sûr, quelques figures vivantes et fortes, quelques moments de pointe. Le public, lui, décerna le sien à « Il Giardino delle delizie » (« Le Jardin des Délices ») de Silvano Agosti, monteur de « I Pugni in Tasca », qui présenta l'an dernier à ce même festival « Il Violino », court métrage académique en forme d'exercice de style. L'acteur principal du film est Maurice Ronet, et, dès les premiers plans, on **sait** qu'il va s'agir de 24 variations d'images par seconde sur le thème de l'échec. De plan en plan, le personnage deviendra, **inéluctablement,** plus agressif, sa barbe poussera, les poches et les cernes sous ses yeux se marqueront, il boira... et une femme sera folle de lui. C'est une sorte de « Feu follet » italien, que rythme une musique d'orgue mal venue, parsemé çà et là de quelques fantasmes felliniens (souvenirs d'une enfance marquée par une coercitive éducation religieuse, refoulements sexuels, etc.) singulièrement appauvris. De plus, on y voit trop peu Lea Massari.

Certains films, il va sans dire, relancèrent le déjà réchauffé débat sur la notion de « nouveau cinéma ». L'équivalence cadrage tremblant-jeunesse d'une part, plan bien cadré-académisme d'autre part, non plus que son contraire, n'ayant pu être définitivement établie, le problème reste posé, que tentèrent de résoudre quelques cinéastes présents. Et tout d'abord Joaquin Jorda et Jacinto Esteva Grewe, co-auteurs de « Dante no es unicamente severo » (Espagne) : bric-à-brac formel, raffinement à vide, montage alterné de mannequins et voiture de sport, coloriage agressif, etc. Les auteurs appartiennent à un groupe cinématographique barcelonais d'extrême-gauche, en complète dissidence avec le cinéma madrilène. Il n'en reste pas moins qu'ils ont fait un beau film franquiste. Au cours d'un débat où ils se livrèrent à un frégolisme qui n'était pas sans rappeler celui effectué par Scavolini l'an dernier, ils déclarèrent d'abord : « Aujourd'hui, il n'est pas possible de parler librement de la réalité de l'Espagne, nous tentons donc de décrire son imaginaire. » Encore que le premier terme de la phrase soit discutable (Saura par le biais de la métaphore, Berlanga par celui du burlesque, voire Fons avec l'alibi du recul historique, prouvent le contraire), il peut être certes intéressant et révélateur de mettre en lumière un ensemble de rêveries, d'utopies, de mythologies collectives. Mais écoutons la suite. « Nous sommes des admirateurs de Godard, nous employons ses méthodes, tout en les parodiant dans un même mouvement ; nous espérons que cet imaginaire deviendra, un jour, réalité ». Ici, les choses ne vont plus, et avant de se livrer à des essais louables et nietzschéens d'attaque contre les maîtres, peut-être faudrait-il avoir compris qu'ils **dénoncent** farouchement, eux, une civilisation dont ils sont à la fois les peintres, reflets et fustigateurs. Autre exemple, Alfredo Leonardi, auteur de « Amore Amore » (Italie), embrouillamini sonore et visuel, chaos prétentieux et satisfait, où l'inutilité et la vacuité des plans devient odieuse à tenter de se justifier par des allusions intercalées au Viet-nam. Leonardi, lui, se fait le héraut d'un cinéma libéré de toute entrave, débridé et tumultueux, sans contraintes ; poème, essai, carnet de route, journal intime, voire fiche médicale. L'erreur chez lui est de croire que tout embryon d'idée est recevable, et d'ignorer que ce peut être parfois une bonne idée que d'en réfuter une première. C'est un cinéma narcissique et autosatisfait, et finalement rien moins que tourmenté, où l'on sent que rien, à aucun moment, n'a été contesté, remis en doute et en question, où tout baigne dans l'innocence et la béatitude. Cinéma inconscient de ce que tout, y compris le désordre, doit pour être rendu, passer par une succession de relais, de médiateurs, de transformateurs et de filtres. A la pointe même du stylo (ou de la caméra-stylo), s'opère une indispensable transmutation, et, à supposer que le cinéma puisse plonger dans l'inconscient, voire dans un univers mental pathologique et se faire journal des profondeurs, il serait bon de rappeler que, par tout un **jeu différé** d'électrodes et et le stylets, l'électroencéphalographie transforme une activité désordonnée en



Page de gauche : Agneta Ekmanner et Sven-Bertil Taube dans « Puss och Kram » de Jonas Cornell. Ci-dessus : Evelyn Stewart dans « Le Jardin des délices » de S. Agosti.

courbes et pointes-ondes **déchiffrables** dans et par leur anarchie même.

Il y eut également un film yougoslave, « Tople Godine », de Dragoslav Lazic, où l'on voit un garçon rencontrer une fille, et, ne sachant où aller, l'emmener dans un cinéma vide où il lui projette quelques séquences des « Oiseaux ». Initiative qui inciterait à la sympathie envers l'auteur s'il n'avait refait le montage d'Hitchcock et remplacé par une musique abusive la bande-silence d'Oskar Sala. Le reste du film est à l'avenant. Un film mexicain, « Tiempo de morir », de Arturo Ripstein, histoire de vendetta injustement qualifiée de sophoclienne par la presse de son pays, en tout cas très inférieur au « Rio y la muerte » de Buñuel. Un allemand, « Der Findling », de George Morse, adaptation médiocre d'un conte de Kleist, où l'on relève cependant une toute straubienne façon de faire s'asseoir et converser des gens sur des canapés. Un polonais « Chudy I Inni », (« Le maigre et les autres »), de Henryk Kluba, que la fiche technique nous présentait comme co-réalisateur de « Walkover » (?). Le début est prometteur : dans un chantier d'ouvriers qui construisent un pont, on annonce l'arrivée d'un membre du Parti. La curiosité et la fébrilité sont à leur comble ; quand il survient,

on se passe de main en main la carte d'affilié comme un objet brûlant et mystérieux, et puis tout sombre dans le confusionnisme politique et le pathos démesuré, notamment lors d'une scène d'amour dans une centrale électrique que des courts-circuits viennent faradisiaquement ponctuer. Un tchèque, « Konec Sprna V Hotelu Ozon » (« Fin d'Août à l'Hôtel Ozon ») de Jan Schmidt, d'après un scénario inconsistant de Pavel Juracek, où l'on voit une dizaine de femmes errer dans la nature après une explosion tabularasante, puis rencontrer un homme... mais il est trop vieux. C'est une sorte de Max Pecas post-atomique, de version involontairement burlesque de la « Walkyrie ».
Enfin, et heureusement, deux films intéressants : d'abord et surtout « In the Country », de Robert Kramer, premier essai cinématographique d'un jeune romancier, admirateur de Resnais, Dreyer et Rivette. C'est en moins bien, plus maladroit, plus relâché, un « Chat dans le sac » U.S., où le Viet-nam remplace le problème canadien. Ici, passée la phase d'agressivité du Claude de Gilles Groulx, le garçon est en pleine confusion, inertie et prostration. Court (1 heure), le film est retenu et crispé sous les dehors d'une extrême douceur ; par son attention justement présente et la simplicité de sa narration, l'auteur lui confère la fragilité, puis la tension dont sont victimes ses deux - et uniques - protagonistes.
Enfin, « Puss och Kram » de Jonas Cornell (Suède) : un couple jeune et riche (lui, homme d'affaires, elle, mannequin) héberge un ami bohème aux ambitions artistiques avortées. Il s'ensuit une succession de variations aigres-douces sur le thème de l'humiliation, de la perversité et de la jalousie, parsemée de gags inégaux, d'une poussière d'événements adroitement captés. Le film penche du côté des premiers de Broca, en mieux, avec une nette vocation « morale » au sens rohmérien du terme (ce que Cornell, récemment de passage à Paris et admirateur de « La Collectionneuse » nous confirmait). Signalons que les qualités dévoilantes de Langlois ont permis aux spectateurs de la Cinémathèque de bénéficier d'un très beau et chaste plan de nu de la protagoniste Agneta Ekmanner dont — si l'on en croit les bruits qui couraient pendant le Festival —, les austères censeurs pésaréens, enjoignant à Cornell de l'encrer, nous avaient injustement privés. — Jean NARBONI.





Bien qu'occupé à poursuivre à Rome le tournage d' « Œdipe-Roi » commencé au Maroc, Pier Paolo Pasolini avait tenu, cette année encore, à être présent à Pesaro. Son séjour de trois heures au Festival lui permit de nous accorder un bref entretien et de prononcer une communication (nous les publions tous deux), la communication se plaçant dans le cadre du débat théorique auquel chaque année le Festival réserve une large part de ses programmes. Entretien et communication confirment aujourd'hui Pasolini comme l'un des rares cinéastes actuels à tenter de s'appuyer sur l'acquis des « sciences modernes » pour cerner au plus près sa propre activité créatrice, procédant par un double mouvement intuitif et réflexif de plus en plus strictement équilibré.
Nous frappent également aujourd'hui — et malgré d'indéniables différences — les parentés multiples qui unissent Pasolini à un homme comme Cocteau. Il y aurait par exemple — et cela déborderait largement le cadre de cette introduction — à rapprocher son texte (surtout dans sa deuxième moitié) de ce que pensait et déclarait Cocteau du cinéma comme pouvoir unique de saisir « la mort au travail ». Tous les films de Cocteau (sans compter d'évidentes similitudes plastiques) pourraient illustrer ce que Pasolini dit du film comme « mise à mort » où l'auteur jouerait le rôle d'organisateur conscient et terrifié de sa propre destruction.
Quant aux propositions de Pasolini concernant les rapports entre le cinéma et la vie, cette vie à laquelle seule la mort (redoutable donc et souhaitée dans le même moment) aurait droit et pouvoir de donner sens, nulle page ne lui conviendrait mieux, pour les illustrer, que celle des « Enfants Terribles », où, après l'accident de voiture mortel, Cocteau nous confie, épouvanté, qu'Elizabeth avait épousé l'Américain, apparemment bien insignifiant, **pour sa mort**, laquelle lui avait ouvert tout grand l'accès au grenier de la poésie jalousement préservé par elle. — J. N.

I

Considérons le petit film en 16 mm qu'un spectateur, dans la foule, a tourné au moment de la mort de Kennedy : c'est un plan-séquence, et le plus typique des plans-séquence possibles.
Ce spectateur-opérateur n'a pas, en fait, choisi son angle de prise de vues : il a simplement filmé de l'endroit où il se trouvait, cadrant ce que son œil — ou plutôt l'objectif — voyait.
Le plan-séquence typique est donc une « subjective » (1).
Du film possible sur la mort de Kennedy manquent donc tous les autres angles de vision : celui de Kennedy lui-même, celui de Jacqueline, celui de l'assassin qui tirait, ceux des témoins mieux placés que notre cinéaste amateur, ceux des policiers de l'escorte, etc.
Mais supposons un instant que nous soyons en possession précisément de tous les petits films tournés selon tous ces angles de prise de vues : de quoi disposerions-nous exactement ? D'une série de plans-séquence qui reproduiraient les événements et actions réels à ce moment précis, vus en même temps sous différents angles, c'est-à-dire vus à travers une série de « subjectives ». La « subjective » constitue donc l'extrême du réalisme dans toute technique audio-visuelle. Il n'est possible et convenable de « voir et entendre » la réalité dans son surgissement que sous **un seul angle, d'un seul point de vue** : et c'est toujours celui d'un sujet qui voit et entend. Ce sujet est un sujet en chair et en os. Et même si, dans un film de fiction, nous choisissons un angle de vision idéal — par conséquent abstrait et non-naturaliste —, cet angle de vision, voici qu'il devient réaliste et, à la limite, naturaliste, à partir du moment où nous y plaçons une caméra et un magnétophone : ce qui y sera enregistré semblera vu et entendu par un sujet en chair et en os (c'est-à-dire doté d'yeux et d'oreilles). Or, la réalité, perçue dans son avènement, est toujours au présent.
Le temps du plan-séquence, considéré comme l'élément initial et primordial du cinéma — c'est-à-dire comme une « subjective » infinie — est donc le présent. Le cinéma, en conséquence, « reproduit le présent ». Le « direct » de la télévision est la reproduction pa-

radigmatique du présent, de quelque chose qui arrive.
Supposons donc que nous ayons à notre disposition non seulement ce petit film sur la mort de Kennedy, mais une douzaine de petits films analogues qui seront autant de plans-séquence reproduisant subjectivement le présent de la mort du Président.
Si (ne serait-ce que pour des raisons de pure documentation : par exemple dans une salle de projection de la police à l'occasion de l'enquête) nous voyons à la suite les uns des autres tous ces plans-séquence subjectifs, c'est-à-dire quand nous les additionnons les uns aux autres (même si cette opération n'est pas matérielle), que faisons-nous ? Nous faisons une sorte de montage, bien que très élémentaire et grossier. Et qu'obtenons-nous avec ce montage ? **Une multiplication de « présents »**, comme si l'action, au lieu de se dérouler une seule fois sous nos yeux, se déroulait successivement, plusieurs fois. Cette multiplication de « présents » abolit en fait le présent, le vide de son sens, chacun de ces présents postulant par son existence la relativité de l'autre, son invraisemblance, son imprécision, son ambiguïté. En examinant ces petits films dans le cadre d'une enquête policière — que n'intéresse aucunement une quelconque dimension esthétique, mais qui au contraire ne s'occupe que de la valeur documentaire de ces petits films, en ce sens qu'ils sont pour elle des témoignages oculaires d'un fait réel à reconstituer dans son exactitude —, la première question qu'il faudra nous poser est : lequel de ces petits films représente pour moi, avec la meilleure approximation, la véritable réalité des faits ? Devant tant d'yeux et d'oreilles tous imparfaits (devant autant de caméras et de magnétophones), un chapitre irréversible de la réalité s'est déroulé, se présentant à chaque couple de ces organes naturels ou de ces instruments techniques de manière différente (champ, contrechamp, plan général, plan américain, gros plan et sous tous les angles possibles). Or, chacun des angles sous lesquels s'est présentée la réalité est extrêmement pauvre, aléatoire, pitoyable presque, dans la mesure où il n'est qu'un seul angle en face de la multitude infinie de tous les autres angles possibles.
De toute façon, il est clair que la réalité, sous toutes ses faces, s'est exprimée : elle a dit quelque chose à qui était présent (était présent à elle en faisant partie d'elle : **car la réalité ne parle à personne d'autre qu'elle-même).** Elle a dit quelque chose avec son langage de l'action (que les langages humains, symboliques et conventionnels, ont intégré) : un coup de fusil,



Page ci-contre : Pier Paolo Pasolini pendant le tournage d'« Œdipe-Roi ». Ci-dessus · Franco Citti dans « Œdipe-Roi ».

plusieurs coups de fusil, un corps qui tombe, une voiture qui freine, une femme qui hurle, beaucoup de gens qui crient... Tous ces **signes non symboliques** disent que quelque chose s'est passé : la mort d'un Président, ici et maintenant, dans le présent. Et ce présent est, je le répète, le temps des différentes « subjectives » comme plans-séquence tournés sous les différents angles de vision où le destin a placé les témoins, avec leurs organes sensoriels et culturels incomplets, ou leurs instruments techniques.
Le langage de l'action est donc le langage des signes non-symboliques du temps présent. Dans le présent toutefois, ce langage ne possède pas de sens, ou, s'il en a un, c'est subjectivement, c'est-à-dire d'une manière incomplète, incertaine et mystérieuse. **Kennedy en mourant s'est exprimé avec son ultime action :** celle de s'écrouler et de mourir, sur le siège d'une voiture présidentielle noire, entre les faibles bras d'une bourgeoise américaine à l'air de petite fille gourmande. Mais cet ultime langage de l'action par lequel Kennedy s'est exprimé devant les différents spectateurs du drame, demeure, dans le présent — où il est perçu par les sens et filmé, ce qui est une même chose —, suspendu et non relaté. Comme tout moment du langage de l'action, **il est une recherche.** Recherche de quoi ? De l'établissement de rapports entre lui-même et le monde objectif : donc la recherche de relations avec tous les autres langages de l'action au moyen desquels s'expriment, en même temps que Kennedy, les autres hommes présents. Dans le cas que nous étudions, les ultimes **syntagmes vivants** de Kennedy cherchaient à établir une relation avec les syntagmes vivants de ceux qui, à ce moment-là, s'exprimaient en vivant autour de lui. Par exemple, ceux de son ou de ses assassins, qui tirait ou tiraient.
Tant que de tels syntagmes vivants n'auront pas été mis en relation entre eux, aussi bien le langage de l'action dernière de Kennedy que le langage de l'action de ses assassins seront des langages tronqués et incomplets, pratiquement incompréhensibles. Que doit-il donc arriver pour qu'ils deviennent complets et compréhensibles ? Il faut pour cela que les relations que chacun de ces langages de l'action recherche presque en balbutiant et en tâtonnant soient enfin établies. Mais non par le moyen d'une simple multiplication de présents — ce que nous obtiendrions en juxtaposant les différentes « subjectives » —, mais par la coordination de celles-ci. Une pareille coordination des langages de l'action (des présents) n'a plus dès lors pour effet, comme leur simple juxtaposition, de détruire et vider de sens le concept même de présent (comme ne manquerait pas de faire, au cours de notre hypothétique projection dans la salle du F.B.I., la vision l'un à la suite de l'autre des différents petits films), mais a celui de rendre le présent passé.
Seuls les faits arrivés et achevés peuvent être coordonnés entre eux et peuvent, par là, acquérir un sens (comme je le dirai sans doute mieux plus loin). Faisons encore une supposition. Supposons que, parmi les enquêteurs qui auraient assisté à notre projection et vu les différents et hélas hypothétiques petits films sur la mort de Kennedy montrés l'un à la suite de l'autre, bout à bout, supposons qu'il y ait parmi eux un enquêteur doué d'un génial esprit d'analyse.
Eh bien ! son génie ne pourrait être que de coordination. Devinant la vérité — par une analyse attentive des différents fragments... naturalistes que sont les différents petits films —, il serait en mesure de la reconstituer. Comment ? En choisissant les fragments vraiment significatifs de ces différents plans-séquence subjectifs et en découvrant par conséquent leur véritable enchainement. Il s'agirait là, tout simplement, d'un montage. A la suite d'un tel travail de choix et de coordination, les différents angles de vision qui gouvernaient les différentes « subjectives » disparaîtraient, et à une subjectivité existentielle succèderait l'objectivité. Il n'y aurait plus cette série de couples — émouvants — d'yeux et d'oreilles (de caméras et magnétophones) saisissant et reproduisant une fugitive et guère aimable réalité, mais, à leur place, un narrateur. Ce narrateur transforme le présent en passé.
La conséquence de tout ceci, c'est que le cinéma (ou mieux, la technique audiovisuelle) est substantiellement un plan-

séquence infini, comme précisément l'est la réalité pour nos yeux et nos oreilles pendant tout le temps que nous sommes en mesure de voir et d'entendre (elle est un plan-séquence subjectif infini, ou du moins qui ne s'achève qu'avec la fin de notre propre vie). Et ce plan-séquence n'est autre que la reproduction (comme je l'ai souvent dit) du langage de l'action : en d'autres termes, la reproduction du présent.

Mais, à partir du moment où intervient le montage, c'est-à-dire quand on passe du cinéma au film (qui sont deux choses très différentes, de même que la « langue » est différente du « mot »), le présent se transforme en passé (car on a alors établi une coordination des différents langages vivants). Un passé qui, pour des raisons immanentes à la nature même du cinéma, et non par choix esthétique, possède toujours les caractères et le ton du présent **(il s'agit donc d'un présent historique).**

Il me faut dire maintenant ce que je pense de la mort (je laisse le lecteur sceptique libre de se demander ce que la mort a à voir avec le cinéma). J'ai déjà dit plusieurs fois — et toujours mal, hélas — que la réalité possède un langage — et même qu'elle est un langage qui, pour être décrit, requiert une « Sémiologie Générale » qui fait pour l'instant défaut, même en tant que notion (les sémiologues étudient toujours des objets bien distincts et définis, qui sont les différents langages existants, qu'ils soient ou non constitués de signes ; mais ils n'ont pas encore découvert que la sémiologie est la science descriptive de la réalité).

Ce langage — je l'ai dit, toujours mal — coïncide, en ce qui concerne l'homme, avec l'action humaine. L'homme, en effet, s'exprime avant tout par son action — « action » n'étant pas pris dans une pure acception pragmatique —, parce que c'est par elle qu'il modifie la réalité et influe sur l'esprit. Mais son action manque d'unité, ou de sens, **tant qu'elle n'est pas accomplie, achevée.** Tant que Lénine vivait, le langage de son action était encore en partie indéchiffrable, parce que cette action restait encore possible, et donc modifiable par d'éventuelles actions ultérieures. Ainsi, aussi longtemps qu'il y a un futur, c'est-



« Œdipe-Roi » : la Prêtresse.

à-dire aussi longtemps qu'il subsiste une inconnue, l'homme reste inexprimé. On peut rencontrer par exemple le cas d'un homme honnête qui, à soixante ans, commet un délit : une telle action condamnable modifie toutes ses actions passées et le fait apparaître différent de ce qu'il a toujours été. Tant que je ne serai pas mort, personne ne pourra être certain de me connaître vraiment, c'est-à-dire de pouvoir donner un sens à mon action, qui reste donc, en tant que moment linguistique, mal déchiffrable.

Il est donc absolument nécessaire de mourir, parce que, tant que nous sommes en vie, nous manquons de sens, et que le langage de notre vie (au moyen duquel nous nous exprimons et auquel donc nous attribuons la plus grande importance) reste intraduisible : un chaos de possibilités, une recherche de rapports et de significations incessante, sans solution de continuité. La mort accomplit un fulgurant montage de notre vie. C'est-à-dire qu'elle choisit les moments vraiment significatifs de cette vie (qui ne sont alors plus modifiables par l'avènement d'autres moments possibles, antagonistes ou incohérents), et les met bout à bout, en faisant de notre présent, infini, instable et incertain — et par conséquent linguistiquement non descriptible —, un passé clair, stable, sûr — et par conséquent parfaitement descriptible linguistiquement (dans le cadre précisément d'une Sémiologie Générale). C'est donc grâce à la mort que notre vie nous sert à nous exprimer.

Le montage opère donc sur le matériau du film (constitué par des fragments soit très longs, soit infinitésimaux, de plans-séquence qui sont autant de possibles « subjectives » infinies) ce que la mort opère sur la vie.

II

Ainsi le film peut être défini comme « un mot sans langue ». En fait, les divers films, pour être compris, ce n'est pas au cinéma mais à la réalité elle-même qu'ils doivent renvoyer. (Il est clair qu'en disant cela je postule, comme à mon habitude, l'identification du cinéma et de la réalité, et donc que la sémiologie du cinéma ne devrait être qu'un chapitre de la Sémiologie Générale de la réalité.)

Qu'apparaisse dans un film, par exemple, le plan d'un garçon aux cheveux noirs et bouclés, aux yeux noirs et rieurs, le visage couvert d'acné, la gorge un peu enflée comme celle d'un hyperthyroïdien, une expression de drôlerie et de gaieté émanant de l'ensemble : ce plan d'**un film** renvoie-t-il à un pacte social fait de symboles tel que serait le cinéma s'il était défini par analogie avec la « langue » ? Certes, il renvoie à un pacte social, mais ce pacte social, **n'étant pas symbolique, ne se distingue en fait pas de la réalité**, c'est-à-dire du véritable Ninetto Davoli, en chair et en os, que montre ce plan.

Nous avons déjà dans notre tête une sorte de « Code de la Réalité » (c'est-à-dire de cette Sémiologie Générale en puissance dont je parle), et c'est grâce à ce code, inexprimé et inconscient, qui nous fait comprendre la réalité, que nous comprenons aussi les différents films. Pour tout dire, c'est de la manière la plus simple et la plus élémentaire que dans les films nous reconnaissons la réalité, car elle s'adresse à nous à travers eux comme elle le fait tous les jours dans la vie.

Un personnage, au cinéma, comme à tout moment de la réalité, nous parle par les signes — ou **syngtames vivants** — de son action. Ces signes, classés en chapitres, pourraient être : 1) le langage de la présence physique ; 2) le langage du comportement ; 3) le langage de la langue écrite-parlée. Mais tous, ils sont synthétisés par le langage de l'action, qui établit les relations entre nous et le monde objectif. Dans une Sémiologie Générale de la réalité, chacun de ces chapitres devrait naturellement être ensuite subdivisé en un nombre variable de paragraphes. C'est là une tâche que j'ai laissée de côté depuis longtemps. Je me limiterai donc seulement à faire observer que c'est le second paragraphe, intitulé « Langage du Comportement », qui serait le plus intéressant et le plus complet. Il devrait lui-même être divisé en deux autres paragraphes : « langage du comportement général » (qui rassemblerait tous les comportements enseignés par l'éducation dans une société codificatrice), et « langage du comportement spécifique » (qui servirait à s'exprimer dans des situations sociales particulières et lors de certains moments — que je qualifierai d'argotiques — de ces situations).

Reprenons l'exemple de cet acteur aux boucles noires dont je parlais tout à l'heure : le langage de son **comporte-**

ment général nous indique immédiatement — à travers la série de ses actes, de ses expressions, de ses paroles — ses coordonnées historiques, ethniques et sociales. Mais le langage de son **comportement spécifique** précise ces coordonnées de la façon la plus concrète (de même que dialecte et argot précisent de façon concrète la langue). Le langage du comportement spécifique est donc en substance constitué par une série de rituels dont l'archétype appartient au monde naturel ou animal : paon faisant la roue, coq chantant chaque fois après le coït, fleurs montrant leurs couleurs à une saison donnée. Le langage du monde, en somme, est substantiellement un spectacle. Dans le cas d'une rixe, le garçon bouclé que nous avons pris en exemple ne faillirait à aucune des attitudes requises par le code populaire : des premières répliques dites avec l'expression particulière de quelqu'un qui n'entend pas bien, aux premières menaces proférées comme avec pitié pour l'adversaire et jusqu'aux premiers coups frappés contre la poitrine de l'autre avec les deux mains ouvertes et les paumes en avant...

A partir de ces divers rituels du langage du comportement spécifique, on en arrive insensiblement aux divers rituels conscients : on passe ainsi des rites qui sont magiques et archaïques à ceux qui sont établis par les règles de la bonne éducation et des bonnes manières de la bourgeoisie contemporaine. Puis, toujours insensiblement, on en arrive **aux différents langages humains symboliques mais dépourvus de signes:** langages dans lesquels, pour s'exprimer, l'homme utilise son propre corps, son propre visage. Les cérémonies religieuses, les mimes, les danses, les spectacles théâtraux appartiennent à ces **types de langages figuratifs et vivants.** Il en va de même pour le cinéma. En attendant d'esquisser les grandes lignes de ma « Sémiologie Générale », je voudrais m'en tenir ici, encore une fois, à montrer comment la Sémiologie Générale pourrait être en même temps Sémiologie du Langage de la Réalité et Sémiologie du Langage du Cinéma. Pour passer de l'une à l'autre, il n'est besoin de tenir compte que d'un élément supplémentaire : la reproduction audio-visuelle. Sur les modalités d'une telle reproduction — qui recrée au cinéma les mêmes caractéristiques linguistiques que celles de la vie considérée comme langage —, on pourrait fonder une grammaire du cinéma. En d'autres occasions, je me suis justement occupé



Franco Citti.

de cela. Il faut noter ici — et c'est le point le plus important de ces réflexions — comment, s'il n'y a, sémiologiquement, aucune différence entre le temps de la vie et le temps du cinéma considéré comme reproduction de la vie — en ce sens qu'il est un plan-séquence infini —, il y a au contraire une différence fondamentale entre le temps de la vie et le temps des différents films. Prenons un plan-séquence à l'état pur : c'est-à-dire la reproduction audio-visuelle, réalisée selon un angle de vision subjectif, d'un fragment de la succession infinie des choses et actes qu'il me serait éventuellement possible de reproduire. Un tel plan-séquence à l'état pur serait constitué par une suite extrêmement ennuyeuse de faits et d'actions insignifiants. Ce qui m'arrive et m'apparaît **en cinq minutes** de ma vie deviendrait, projeté sur un écran, quelque chose de totalement inintéressant : d'une insignifiance et d'une futilité absolues. Dans la réalité, cette insignifiance ne se manifeste pas à moi parce que mon corps est vivant et parce que ces **cinq minutes** sont les cinq minutes du soliloque vital de la réalité avec elle-même.

Notre hypothétique plan-séquence pur met donc en évidence, en la représentant, l'insignifiance de la vie en tant que vie. Mais, à travers cet hypothétique plan-séquence pur, j'apprends également — avec la même précision que celle des expériences de laboratoire — que la proposition fondamentale exprimée par quelque chose d'insignifiant est : « je suis », ou bien « il y a », ou bien tout simplement « être ».

Mais ce « être » est-il naturel ? Non, il ne me semble pas qu'il le soit. Il me semble, au contraire, que c'est là chose prodigieuse, mystérieuse, et en tout cas absolument non-naturelle.

Or, le plan-séquence, étant donné les caractéristiques que j'ai décrites, devient, dans les films de fiction, le moment le plus « naturaliste » du récit cinématographique. Un homme gifle une femme, puis monte dans une voiture et prend la route de la mer... Si je place une caméra et un magnétophone là où pourrait se trouver un témoin en chair et en os, misérablement naturaliste, je filme toute la scène dans sa continuité comme si elle était vue et entendue par lui, jusqu'à ce que la voiture disparaisse du côté d'Ostie. Pour cette scène qui se déroule devant mes yeux comme pour sa reproduction, la proposition fondamentale dominante est : « tout cela est ». (Toutefois, de même que je ne suis pas indifférent devant la réalité, je ne reste pas non plus indifférent devant la reproduction de la réalité. Et puisque devant le film mon jugement se réfère au Code de la Réalité, je reproduis en moi à peu près les mêmes sentiments que si je vivais ces faits matériellement.)

Puisque le cinéma ne pourra jamais se dispenser de tels plans-séquence, même très courts, étant donné qu'il s'agit toujours de reproduire la réalité, il est accusé de naturalisme. Mais la peur du naturalisme est (du moins en ce qui concerne le cinéma) une peur de ce qui est, de l'étant. C'est-à-dire en définitive la peur du manque de naturel de ce qui est, la peur de l'ambiguïté terrible de la réalité, ambiguïté due au fait que la réalité est fondée sur une équivoque : le fait que le temps est passé, la dimension de passé du temps. Il s'agit donc de bien plus que de naturalisme ! Faire du cinéma, c'est écrire sur du papier qui brûle !

Pour comprendre ce qu'est le naturalisme du cinéma, prenons un exemple extrême — qui se présente (ou est présenté) comme un exemple de cinéma d'avant-garde. Dans les caves du New York du « new american cinema », on projette des plans-séquence qui durent plusieurs heures (celui d'un homme qui dort, par exemple). Voilà donc du cinéma à l'état pur (comme je l'ai dit plusieurs fois à propos du plan-séquence): en tant que tel, en tant que représentation de la réalité vue sous un seul angle, ce cinéma est subjectif, et dans un sens follement naturaliste, parce qu'avant tout il reproduit de cette réalité **même le temps naturel.** Culturellement, le nouveau cinéma est une conséquence du néo-réalisme : il tient de lui son culte du document et du vrai. Mais alors que le néo-réalisme s'adonnait avec optimisme, bon sens et bonhomie à ce culte de la réalité en employant des séries de plans-séquence dépendants les uns des autres, le nouveau cinéma renverse les choses : son culte exaspéré de la réalité et les interminables plans-séquence qu'il emploie font en sorte que sa proposition fondamentale n'est plus : « ce qui est insignifiant, est », mais devient : « ce qui est, est insignifiant ». Mais cette insignifiance est ressentie avec une telle rage et une telle douleur qu'elle finit par agresser le spectateur et, en même

temps que lui, son idée de l'ordre, son humain et existentiel amour pour ce qui est. Le bref, sensé, mesuré, naturel et aimable plan-séquence du néo-réalisme nous donne le plaisir de reconnaître la réalité que nous vivons tous les jours et nous la fait goûter, au moyen d'une confrontation esthétique, en l'opposant aux conventions académiques. En revanche, le long, insensé, démesuré, monstrueux et silencieux plan-séquence du « new cinema » nous fait prendre en horreur la réalité, par une confrontation esthétique où il s'oppose cette fois au néo-réalisme considéré lui-même comme une académisation du vivre.

Pratiquement donc, la différence entre vie réelle et vie reproduite — c'est-à-dire entre réalité et cinéma — est une question de rythme temporel. Mais c'est également par une différence dans les temps que s'établit la différence entre vie et cinéma. La durée d'un plan, ou le rythme de la succession des plans, changent la valeur d'un film, le font appartenir à une école, à une époque, à une idéologie plutôt qu'à une autre. Si l'on considère, de plus, qu'il est possible dans le film de fiction de créer l'illusion du plan-séquence par le montage lui-même, la valeur du plan-séquence devient encore plus idéale : elle est celle du véritable choix d'un monde. Alors que, en fait, le plan-séquence authentique reproduit telle quelle une action réelle, et en épouse la temporalité, le temps propre, le plan-séquence **simulé** (c'est lui que l'on rencontre le plus souvent, d'ailleurs, dans la majeure partie des films néo-réalistes, et c'est lui aussi qu'emploie constamment le cinéma naturaliste typique de la convention commerciale) **imite** l'action réelle correspondante en en reproduisant les différents traits, mais les recouds ensuite ensemble dans une temporalité qui les falsifie en feignant le naturel.

Les montages du nouveau cinéma ont au contraire pour première caractéristique de manifester clairement la falsification du temps réel (ou bien, dans le cas des éternels plans-séquence du « new cinema » dont je parlais, de manifester son exaspération par l'inversion de la valeur de l'insignifiant).

Les auteurs du nouveau cinéma ont-ils raison ? Ou encore, dans une œuvre, le temps réel doit-il être résolument détruit, et cette destruction doit-elle être l'élément premier et le plus manifeste du style, dans la mesure où elle interdit complètement au spectateur l'illusion de la succession chronologique des actions dans le temps, telle qu'elle se rencontre toujours dans les narrations et les fables, aussi bien anciennes que nouvelles ?



Le Sphinx et Œdipe. Ci-contre : Franco Citti dans « Œdipe-Roi ».

A mon avis, les auteurs du nouveau cinéma ne meurent pas assez dans leurs œuvres : ils s'y agitent, ils s'y contorsionnent, ou mieux, ils y agonisent, mais ils n'y meurent pas. C'est pourquoi leurs œuvres restent les témoignages d'une souffrance quant au phénomène du temps dans ce qu'il a d'absurde, et, en ce sens, on ne peut les considérer et les comprendre que comme des actes de vie.

En définitive, la peur du naturalisme retient à l'intérieur des limites du document, et la subjectivité, poussée jusqu'au point de produire ou bien des plans-séquence infinis — qui épouvantent le spectateur par l'insignifiance de **sa réalité** — ou bien une œuvre de montage qui pour le spectateur détruit l'illusion de la continuité dans le temps de sa réalité, finit par devenir la pure subjectivité des documents psychologiques. Même dans la page de littérature la plus avant-gardiste, et apparemment indéchiffrable, il y a l'évocation d'une quelconque réalité ou de la réalité tout court. On n'échappe pas à la réalité, parce qu'elle se parle à elle-même et que nous sommes à l'intérieur de son enceinte. D'une page avant-gardiste illisible — comme d'une séquence cinématographique qui exaspèrerait le temps au point de nous ôter l'illusion de revivre à travers lui la réalité —, il y a toujours une réalité qui ressort et s'exprime : c'est celle de l'auteur, qui, à travers son propre texte, exprime sa misère psychologique, ses calculs littéraires, sa noble ou ignoble névrose petite-bourgeoise.

Je dois redire qu'une vie, avec toutes ses actions, n'est déchiffrable vraiment et entièrement qu'après la mort : alors, les temps se resserrent, se regroupent et l'insignifiant tombe, rejeté. Alors la proposition fondamentale de la vie n'est plus seulement : « être », et son naturel devient donc à la fois un faux objectif et un faux idéal. Celui qui fait un plan-séquence pour manifester l'horreur de l'insignifiance de la vie commet une erreur égale et contraire à celui qui fait un plan-séquence pour montrer la poésie de cette insignifiance. La continuité de la vie, au moment de la mort — c'est-à-dire après l'opération de montage —, perd cette multitude de temps dans lesquels nous baignons en vivant, nous délectant de la correspondance parfaite — qui nous mène à la consomption — de notre vie physique avec le temps qui passe (il n'y a pas d'instants où une telle correspondance ne soit parfaite). Après la mort, il n'y a plus une telle continuité de la vie, mais **il y a son sens.** Ou être immortel et inexprimé, ou s'exprimer et mourir. La différence entre le cinéma et la vie est donc négligeable, et la même Sémiologie Générale qui décrit l'une peut aussi décrire l'autre. C'est pourquoi, alors qu'une action qui arrive dans la vie — moi qui parle ici, par exemple — a pour signifié son sens — mais sens que l'on ne pourra vraiment déchiffrer qu'après la mort —, une action qui arrive au cinéma a pour signifié le signifié de la même action arrivant dans la vie, et n'a donc son sens qu'indirectement (sens dans ce cas également déchiffrable seulement après la mort). La seule différence donc qu'il y ait entre vie et cinéma est que, dans un film, une action (ou un signe figuré, image, moyen expressif, syntagme vivant reproduit : choisissez la définition que vous voulez), ayant comme signifié le signifié de l'action réelle analogue (accomplie par ces mêmes personnages en chair et en os, dans ce même cadre naturel et social), voit son sens déjà accompli et déchiffrable, comme si la mort s'était déjà produite. Cela veut dire que dans le film le temps est fini, passé, même s'il s'agit d'un film de fiction. On est donc obligé d'accepter la fable. Le Temps n'est pas celui de la vie qui vit et se vit, mais celui de la vie après la mort : comme tel il est réel, il n'est pas une illusion et peut très bien être le temps de l'histoire d'un film. — Pier Paolo PASOLINI.

Publié avec l'aimable autorisation du Directeur du Festival de Pesaro M. Lino Micciché. Traduit de l'italien par Marianne Di Vettimo.)



3

Cahiers Après « Ucellacci e Ucellini », film moderne par excellence et même tableau synthétique de presque tous les problèmes modernes, vous vous tournez de nouveau, avec l'adaptation de l' « Œdipe » de Sophocle, vers le passé...

Pier Paolo Pasolini « Œdipe-Roi » n'est pas un film entièrement antique. Il y a un prologue et un épilogue modernes. Le prologue, c'est l'enfance d'un petit garçon, qui pourrait être l'un de nous, et qui rêve tout le mythe d'Œdipe tel que l'a raconté Sophocle, avec des éléments freudiens, bien entendu. A la fin, ce petit garçon est vieux et aveugle et il est un peu ce qu'en son temps Tirésias a été, c'est-à-dire une sorte de prophète, d' « homo sapiens », de sage, qui joue des airs sur sa flûte et parcourt le monde contemporain. La première scène se passe à Bologne en 1967 et là ce vieil aveugle joue un air qui rappelle l'époque bourgeoise, le monde « libéral », le monde capitaliste en somme. La deuxième scène se passe à Milan près d'une usine où se trouvent des ouvriers et là, Œdipe joue sur sa flûte des airs de la Révolution Russe. A la fin, toujours à la recherche d'un lieu nouveau où s'établir, se fixer, il retourne vers ceux où pour la première fois il a vu sa mère, et dans le film, il est accompagné par le thème musical de la mère. Je n'abandonne donc pas totalement le monde moderne avec ce film, et d'autre part, dans le mythe d'Œdipe, il y a un grand nombre de thèmes éternels, donc actuels...

Cahiers En fait, vos films précédents aussi jouaient avec deux temporalités. « Accatone » et « Mamma Roma » sont en profondeur des paraboles christiques. De son côté, « L'Evangile » peut être lu comme une parabole marxiste. Dans « Œdipe-Roi », vous présentez successivement des catégories du temps qui s'étageaient en profondeur dans ces trois films...

Pasolini Oui, c'est tout à fait cela. Mais même à l'intérieur d'une époque déterminée, il y aura ce brassage des temps dans « Œdipe ». Bien sûr, c'est une chose difficile à dire avant de tourner et plus encore je crois, quand on est en train de tourner. Après, c'est autre chose.

La différence profonde entre « Œdipe » et mes autres films, c'est qu'il est autobiographique, alors que les autres ne l'étaient pas ou l'étaient moins. Ou du moins l'étaient presque inconsciemment, indirectement. Dans « Œdipe », je raconte l'histoire de mon propre complexe d'Œdipe. Le petit garçon du prologue, c'est moi, son père c'est mon père, ancien officier d'infanterie, et la mère, une institutrice, c'est ma propre mère. Je raconte ma vie, mythifiée, bien sûr, rendue épique par la légende d'Œdipe. Mais, étant le plus autobiographique de mes films, « Œdipe » est celui que je considère avec le plus d'objectivité et de détachement, car s'il est vrai que je raconte une expérience personnelle, c'est une expérience terminée et qui ne m'intéresse pratiquement plus. Elle m'intéresse du moins en tant qu'élément de connaissance, de réflexion, de contemplation. Au fond de moi, elle n'est plus vivante, violente. Ce n'est plus une lutte ni un drame. Alors que dans mes films précédents, j'affrontais des problèmes violemment vivants en moi, ici, je traite un sujet qui s'est éloigné de moi. Cela donnera peut-être à mon film un plus grand « esthétisme », mais aussi, j'espère, un recul humoristique qui existait moins dans les autres.

Cahiers D'après ce que vous m'avez dit, il semble que votre position vis-à-vis de l'Histoire soit à l'opposé de celle de Rossellini. La beauté de ses films historiques vient de ce qu'ils semblent être le reportage de quelqu'un qui se serait trouvé sur les lieux mêmes de l'action, et au moment de cette action. Il plonge complètement dans l'événement et l'Histoire. Vous, vous la laissez en quelque sorte venir à vous, vous proposez une lecture moderne des événements. Rossellini refuse Freud, votre film au contraire sera l'histoire d'Œdipe racontée, lue, interprétée par quelqu'un qui accepte Freud...

Pasolini Vous avez raison. Sans doute, si Rossellini avait réalisé « Œdipe », aurait-il complètement plongé dans l'Histoire, sans y ajouter une interprétation postérieure. Cependant, ce que nous avons en commun, lui et moi, c'est quelque chose comme le patrimoine de tout un moment de la culture italienne et peut-être européenne. Et de l'Histoire aussi, c'est-à-dire la Résistance et le néo-réalisme. La différence entre nous, c'est que Rossellini est surtout un artiste profondément intuitif, tandis que moi, je mêle — quelquefois de façon maladroite ou incomplète —, l'intuition et la culture.

Cahiers Quel parti pris avez-vous adopté en ce qui concerne les costumes, les décors, la reconstitution ?...

Pasolini Cela a été facile. J'ai voulu représenter le mythe d'Œdipe, c'est-à-dire quelque chose se situant en dehors de l'Histoire. Selon moi, il est aussi loin de Sophocle que de nous. Dès lors un problème de reconstitution véritablement historique ne se posait plus. L'histoire d'Œdipe est un fait métahistorique. Et dans ce cas, métahistorique correspond en fait à préhistorique. Pour les costumes, j'ai donc eu recours à des images préhistoriques. J'ai consulté des livres sur la vie des Perses et des Aztèques, ainsi que sur celle des tribus africaines d'aujourd'hui, qui, elles aussi, sont mythiquement structurées. Les décors, je suis allé les trouver au Maroc.

Cahiers Et le problème de la langue, du texte de Sophocle ?

Pasolini Cela s'est passé comme avec « L'Evangile ». J'ai traduit Sophocle, et naturellement je l'ai adapté au langage moderne. Quant à la diction, elle sera simple et moderne comme pour « L'Evangile ». (Propos recueillis au magnétophone par Jean Narboni et traduits de l'italien par M. Di Vettimo.)



JERZY SKOLIMOWSKY ET LE CHEF-OPERATEUR WILLY KURANT (A DROITE) : TOURNAGE DE « LE DÉPART ».



Passages et niveaux

entretien avec Jerzy Skolimowski par Michel Delahaye

L'entretien qui suit a été réalisé en Belgique, au début du tournage par Skolimowski de son quatrième long métrage, « Le Départ ». Un premier entretien (Cahiers, nº 177) et sa déclaration du nº 182 nous avaient révélé un auteur d'une concision au moins égale à celle des dialogues de ses films. Il s'exprime ici plus longuement sur ses préoccupations théoriques.

Cahiers Comment concevez-vous la distance qu'il semble y avoir entre « Barriera » et vos deux films précédents : « Rysopis » et « Walkover » ?

Jerzy Skolimowski Je me rends compte, bien entendu, de la différence stylistique qui existe entre « Barriera » et mes deux autres films. Je sais même exactement d'où elle vient. C'est que, dans « Barriera », pour la première fois, je ne joue pas moi-même. Je me suis trouvé d'un seul côté de la caméra, et j'ai pu me concentrer sur ce seul côté, au lieu de changer sans cesse de place de part et d'autre de la caméra. Je n'avais donc pas la même approche du film, puisque je pouvais le voir tout entier du côté de l'objectif, l'observer, le juger de cet unique point de vue. D'où l'accent que j'ai pu mettre sur sa visualisation.

Cahiers Il semble que vous insistez sur l'aspect « visuel » de « Barriera » comme si vos deux précédents films étaient moins « visuels ». A quoi répond chez vous le côté tranché de cette différence ?

Skolimowski Il faudrait, pour le dire, que j'utilise une formulation qui implique une terminologie plus proche de celle des critiques que de la mienne. Mais s'il me faut entreprendre l'examen critique de mes propres films, je dirai que les deux premiers avaient un style qu'on pourrait qualifier de réaliste — ou même de naturaliste-poétique. Car j'y filmais la matérialité de faits objectivement vus — des décors, des extérieurs authentiques, des vues très réelles de la Pologne — dont j'utilisais la présence pour les soumettre à une certaine préparation personnelle.
En revanche, dans « Barriera », j'avais tellement de temps pour tout examiner pendant la préparation du film, les répétitions, le tournage, que j'ai pu constamment fixer mon attention sur l'extérieur, chose que, jusqu'alors, je n'avais encore jamais pu faire. Dès lors, mon adhérence à la réalité — laquelle avait pour but la transformation de cette même réalité — était nettement plus grande. D'où il s'ensuit que souvent ce que nous voyons sur l'écran n'est pas l'enregistrement pur et simple des faits ou des choses : c'est déjà ma vision, ma fantaisie propres, c'est ma recréation d'une réalité spectrale qui n'existe pas en fait.

Cahiers Oui, seulement, ce qu'il y a dans « Barriera » se trouvait déjà dans les deux autres, et « Barriera », de ce point de vue, est un prolongement, une radicalisation de la vision qu'ils contenaient. Ainsi, le décor réel vous per-



Jean-Pierre Léaud pendant le tournage de « Le Départ ».

mettait déjà de déboucher sur une vision personnelle — disons poétique, et de même, les intrusions de la poésie en tant que telle, avec les poèmes dits par le transistor (instrument qui, d'ailleurs, vous permettait de conserver une justification réaliste) annonçaient déjà cette suite de poèmes matérialisés que constitue « Barriera ».

Skolimowski Je crois qu'il serait bon que je donne ici quelques exemples concrets pour illustrer la différence entre « Barriera » et mes autres films. Dans « Barriera », il y a par exemple cette scène où les gens courent dans le décor d'une ville imaginaire, ce genre de choses qui n'arrivait jamais dans mes films précédents. De ce point de vue, c'était peut-être là, au fond, une sorte de compensation et pratiquement de récompense, que je m'accordais en échange du fait que je m'abstenais de jouer. D'ailleurs, du simple fait que, pour la première fois, je me suis fait construire un décor (dans le genre de cet énorme tonneau tout recouvert intérieurement de miroirs, avec un praticable au milieu, sur lequel se tenait la caméra, qui pouvait tourner en même temps que les gens couraient, et en sens inverse), de ce simple fait, j'abandonnais évidemment le réalisme : il n'y a aucune rue, aucun décor qui ressemble à cela, ni en Pologne ni en aucun autre pays. Mais, en même temps, il se crée une certaine vision poétique de foules qui se ruent on ne sait trop vers où, pour on ne sait trop quelles mystérieuses raisons, et cette vision subjective a quelque chose de commun avec la vérité objective. Je pense que cela illustre bien la différence entre « Barriera » et mes autres films.

Cahiers Vous avez parlé tout à l'heure de ces « vues très réelles de la Pologne » qui servaient de cadre à votre vision personnelle. Il me semble aussi qu'on voit dans vos films, à partir de ce réalisme premier, quelque chose de la réalité humaine, sociale, de la Pologne, réalité vis-à-vis de laquelle vous prenez peut-être parfois une certaine distance, un recul presque critique.

Skolimowski Je dois avouer que je suis patriote, bien que ce ne soit peut-être pas tellement à la mode... Je n'ai aucune raison pour regarder d'un œil torve la réalité polonaise. Ce que je montre dans mes films, c'est justement cette « polonité » de ce qui se passe dans nos rues, de ce qui se passe dans nos cerveaux, mais cela, je le souligne, n'est nullement une position naturaliste, car cette réalité se transmue malgré tout en une vision très personnelle des problèmes et des affaires polonaises.

Ce que je montre peut évidemment éveiller des sentiments aussi bien positifs que négatifs. J'espère en tout cas être parvenu au moins à ceci : montrer que la Pologne est un pays peu ordinaire, et ce seul résultat se situe déjà du côté positif de la barrière. Je pense que les problèmes que je montre, qui sont les nôtres, et qui pour les autres peuvent, bien sûr, paraître exotiques, je pense que ce sont là des problèmes véritables. En ce sens, ce que je mets dans mes films ne relève pas de l'imagination, et j'ajoute que j'ai vis-à-vis de ces choses un point de vue tout ce qu'il y a de plus sérieux. Donc, si je dépose sous ce que je dépeins la signature de mes pensées et de ma vision propres, je suis par contre aussi éloigné qu'il se peut de laisser entrer là-dedans quelque moquerie que ce soit. Cela n'exclut pas que je me permette de temps en temps un point de vue plus léger — et c'est là pratiquement une question de forme et de présentation moderne de la pensée — car je ne veux nullement faire l'équivalent d'une leçon de philo à l'Université, je veux faire un film qui doit choquer, qui doit faire réfléchir, qui doit aussi, un peu, amuser.

Cahiers Il ne s'agit pas d'une critique en règle, soit de la Pologne, soit de telle ou telle forme de société, simplement, on peut se demander s'il n'y a pas chez vous une certaine forme de haute ironie — ou humour — qui d'ailleurs fait bien partie de toute une tradition polonaise...

Skolimowski Je maintiens ce que j'ai dit tout à l'heure, mais j'ajoute que je ne nie absolument pas qu'il m'arrive de traiter parfois avec ironie nos affaires, ce qui n'implique pas la moindre moquerie. Cela souligné, il est vrai que les Polonais ont une certaine tendance à rire d'eux-mêmes (ce qui n'est sans doute pas la caractéristique principale des autres peuples que vous connaissez), sans que cela ait rien à voir pour autant avec la moquerie proprement dite.

Cahiers Entre autres réalités polonaises que vous reflétez, il y a la voiture. Je veux parler de la position (rôle, situation, signification) de l'auto dans un certain nombre de films, et surtout les vôtres, et jusque dans « Le Couteau dans l'eau » dont vous étiez scénariste.

Skolimowski Le fait de posséder une voiture en Pologne est une singularisation particulière de la Propriété. Bien entendu, les gens se divisent, de ce point de vue, entre ceux qui possèdent beaucoup, ceux qui possèdent quelque chose, et ceux qui ne possèdent rien ou presque rien. Mon étudiant de « Barriera », comme le garçon du « Couteau dans l'eau » sont des êtres qui ne possèdent rien pour la raison que, étant donné leur âge, ils n'ont encore pu atteindre à rien. C'est une chose tout à fait naturelle chez eux par conséquent que cette soif de posséder, et le fait que l'objet de leur désir soit justement l'auto est sans nul doute typique et très révélateur. Car un garçon d'une vingtaine d'années ne rêve pas encore à une villa, ne rêve pas encore à un lit à deux places — il est encore en état de dormir n'importe où dans un coin en cas de besoin, il est encore en état de passer une ou plusieurs nuits de vacances couché dans une étable. Néanmoins, le désir de posséder une voiture constitue chez lui quelque chose de normal, et c'est une réflexion sensée que de voir dans cette soif de la voiture le trait commun qui lie l'évolution de ces jeunes garçons, celui du « Couteau dans l'eau » et l'étudiant de « Barriera ». Je pense aussi que ces traits communs ne viennent pas par accident. J'ai d'ailleurs fait jouer, dans le rôle d'un des camarades de la maison des étudiants, le héros du « Couteau dans l'eau », Zygmunt Malanowicz (il était alors blond, maintenant il est brun, et il a vieilli) : c'est celui qui fait souvent des réflexions sur « notre génération.... ».

Cahiers Je pense ici à votre style de dialogue — dont Roman Polanski nous avait fort élogieusement parlé au cours de l'entretien qu'il nous a accordé (cf. « Cahiers », nº 175).

Skolimowski Il m'est extrêmement agréable que Roman Polanski se soit exprimé avec tant de bienveillance, d'autant plus agréable que je le sais sincère et que je suis en mesure de préciser qu'il entre beaucoup de modestie dans son attitude. Car cette méthode d'écriture des dialogues, nous l'avons mise au point ensemble, et je peux là-dessus dire de lui ce qu'il a dit de moi. Comme il a pas mal parlé de cela, je n'ai pas grand-chose à ajouter, sauf ceci : que ce qui nous a particulièrement aidé, c'est le fait que tous les deux, chacun notre tour, nous avons tenu successivement tous les rôles du film. Dans la mesure où nous sommes tous les deux — je l'espère — des acteurs corrects, nous avons eu là un excellent moyen de vérifier que les textes que nous allions soumettre aux acteurs pouvaient effectivement être dits par des acteurs. Si quelque chose n'allait pas, cela devenait très visible au moment où la scène se concrétisait, et c'était peut-être là le moyen le plus efficace pour enlever tout ce qui était inutile, pour qu'il ne reste plus que le strict minimum de mots ; pour que, à partir de là, ce soit l'acteur qui puisse ajouter tout ce qui auréole le dialogue : ce qu'il y a dedans et ce qu'il y a dessous, les sous-entendus, les implications, et toutes les sautes de l'esprit, de la pensée ou de l'humeur. Car il n'est pas possible d'éviter que l'acteur ne prenne à la lettre le texte. Que ce texte, donc, contienne l'essentiel, et ne contienne que l'essentiel. Si l'essentiel est bien compris, le reste pourra s'y ajouter. De toute façon, tout doit surgir d'une façon naturelle de parler, et à ce moment-là, que l'acteur donne le sens exact ou qu'il fasse une erreur quelque part, tout s'intégrera dans ce naturel de l'expression.

Par contre, quand vous avez un trop-plein de texte, ça déborde. Car cela revient à proposer à l'acteur un ordre qui n'est pas naturel. Alors il devient bavard, car au lieu d'aller dans le sens de la condensation, il suit la pente de

l'écoulement, et il fait aller les choses vers une dégradation progressive. Je ne crois pas que ce soit bon.

Cahiers En somme : tout ce qui doit être dans le dialogue s'y trouve effectivement, mais à l'état d'amorce, d'esquisse, de tentation pourrait-on dire.

Skolimowski Effectivement, et pour qu'on me comprenne bien : il ne s'agit pas par exemple d'éviter systématiquement de dire des choses idiotes, mais il faut que ces idioties ou ces banalités soient dites de façon ramassée, il faut que la formulation de ce dialogue se présente comme un échange du genre : « Alors, qu'est-ce qu'il y a ? — Rien !... » Ainsi en va-t-il souvent dans la vie : des questions inutiles, des réponses inutiles... Par contre, il ne faut pas que cet échange sonne par exemple comme : « Eh bien alors, comment ça va chez vous ? Quoi de neuf ? Est-ce que ça se maintient ?... » avec une réponse du genre : « Oui, pas mal, merci beaucoup, ça a l'air de se maintenir à peu près... »

Cahiers En même temps, vous n'hésitez pas, dans vos dialogues (comme dans vos décors, dont nous parlions tout à l'heure), à décoller de la réalité. Ainsi, tout se passe comme si ces poèmes que nous entendions dans « Walkover » au transistor formaient, dans « Barriera », la matière même d'un certain nombre de scènes...

Skolimowski Je dois avouer que le dialogue de « Barriera » a été le moins contrôlé de tous ceux que j'ai faits, car ce film a réellement été improvisé. J'ai déjà évoqué en d'autres occasions la façon dont ce film a été abordé, et c'est vrai : j'arrivais tous les jours sur le plateau avec une simple esquisse de la situation et de la façon dont la scène allait se dérouler. Les acteurs n'étaient encore en possession d'aucun texte écrit, mais au moment où nous nous réunissions tous pour le tournage, je présentais l'idée directrice de la scène, et nous essayions, avec les acteurs, de la formuler sous forme d'échange. Mon ingérence dans le processus avait essentiellement pour but à ce moment-là de satisfaire mon besoin maniaque de raccourcissement des textes. Souvent, nous nous écoutions sur un magnétophone, comme nous faisons maintenant (sauf que là, malheureusement, je ne pourrai pas corriger mes textes), et, sur les lieux de tournage, j'enregistrais toutes les répétitions des acteurs. Pendant qu'on installait les lumières et qu'on faisait les essais techniques, j'écoutais de mon côté l'enregistrement, que je faisais mettre en même temps par écrit, et je revoyais le texte pour barrer tout ce qui était inutile. De cette façon, les acteurs bénéficiaient d'une version raccourcie de nos propositions communes.

Evidemment, cette ingérence de ma part se prolongeait pendant le tournage proprement dit, de scène en scène et même de prise en prise, et il arrivait parfois que la dernière prise soit plus courte de moitié que la première. Cela ne veut pas dire que je gardais forcément la dernière dans le montage final, car pour le choix définitif, beaucoup de raisons entraient en jeu.

Cahiers Il y a donc là, à la fois, improvisation et préparation extrêmes.

Skolimowski Oui, et je dois préciser aussi que pendant les premières répétitions, au moment où nous étions en train de donner forme au dialogue, les acteurs n'étaient pas les seuls à s'y essayer : j'avais sur la bande enregistreuse les voix de toute l'équipe. Pour moi, j'essayais de tenir compte de toutes les expressions, de toutes les formulations présentées et je continuais d'ajouter d'autres propositions à partir desquelles le texte pouvait continuer de s'élaborer, de demandes en réponses, d'échange en échange. Ainsi formions-nous une sorte de « brain trust », d'où allait sortir, à la longue, la rédaction finale.

Cahiers La construction de « Barriera » sous forme de scènes — ou sketches, pourrait-on dire —, me semble participer, sous un certain angle, de l'esprit de certains spectacles théâtraux modernes.

Skolimowski J'avoue que cela me choque, car je n'ai jamais vu de rapport entre le théâtre et mon film. Je me rends bien compte que ce film représente une sorte de structure en mosaïque, mais si je mets ces petites pierres les unes à côté des autres, c'est justement pour obtenir à la fin un tableau d'ensemble, car la vision complète du film, on l'a à la fin — ou pas du tout. De ce point de vue, la possibilité subsiste que cette vision ne soit pas perçue à la fin, ou le soit de façon ambiguë. C'est précisément ce que je voulais. Mais de toute façon, les éléments de ce puzzle, ces petits cailloux qui se groupent en mosaïque, il me semble qu'ils n'ont pas grand-chose de commun avec le théâtre. Car la forme même du film, la façon évidente, frappante, dont il utilise le caractère filmique des choses, les déplacements de la caméra qui donnent des effets purement visuels créés spécialement pour ce film, tout ceci est sûrement éloigné à tel point du théâtre que je ne vois pas du tout comment ça pourrait m'y faire penser. Mais je serais très intéressé si vous vouliez me dire exactement ce que vous aviez en tête.

Cahiers Je n'avais pas du tout en tête une question de technique. Je ne voulais surtout pas dire que l'un des deux arts était en soi supérieur à l'autre. Je veux dire simplement que le film me semble embrasser ou rejoindre certaines matières et certaines formes modernes de récit — entre autres théâtrales. Et si j'ai pensé au théâtre, c'est qu'on a là, comme au cinéma, un art du visuel et du dialogue. Ce ne serait d'ailleurs pas la première fois qu'il leur arriverait à tous deux de se croiser.

Skolimowski Mais dans cette question, et sans juger que la technique d'un de ces deux arts soit supérieure ou inférieure à l'autre, il n'en reste pas moins qu'on peut faire entrer cette technique en ligne de compte, telle qu'elle est et pour ce qu'elle est. Et là je ne vois rien de commun entre la technique théâtrale et la technique cinématographique. Il me semble que pour vous la technique théâtrale est plus pure que la technique cinématographique : alors je ne peux pas prendre ce que vous me dites comme un compliment. De toute façon, moi, je ne vois absolument rien de commun entre ces deux choses.

Cahiers Mais le fait de citer le théâtre n'impliquait absolument pas pour moi un jugement de valeur, et surtout pas négatif.

Skolimowski Moi, en vérité, je ne vois rien de commun entre cinéma et théâtre. Prenons des exemples concrets. Je n'imagine pas la possibilité de montrer au théâtre, comme j'ai fait dans mon film, un garçon qui, assis sur une valise, effectue un saut sur un tremplin de ski, je ne vois pas non plus la possibilité de montrer la course de la foule dans le tonneau aux miroirs, ni les voyages en tramway. Ces tramways sortant de leur garage et entrant dans la blancheur de l'espace, ce sont là autant d'éléments typiquement cinématographiques. Bien sûr, la construction de ces épisodes, de cette mosaïque, se compose aussi bien de morceaux de dialogues que d'images typiquement cinématographiques, et tout cela se mixe avec la musique, et s'ordonne aussi parfois comme on ordonne une musique. Qu'est-ce que tout cela a de commun avec le théâtre ?

Cahiers Il n'est pas question de spécificité, mais de la façon dont des arts différents peuvent tendre à exprimer des choses parentes, à l'intérieur d'un esprit commun et parfois — accidentellement et secondairement — de techniques plus ou moins proches. Vous ajoutez des cailloux à d'autres cailloux, dites-vous. Certains de ces cailloux peuvent ressortir plus que d'autres à certaines disciplines...

Skolimowski A ce moment-là, je ne pense pas qu'on puisse parler à propos de mon film uniquement de théâtre. Je pense que la prose contemporaine utilise la même construction, et la poésie contemporaine est une addition d'images qui finissent par créer une vision multilatérale, vision qui met en jeu bien plus d'éléments qu'on ne croyait au début. C'est pourquoi la comparaison avec le théâtre m'a choquée car on pouvait aussi bien faire la comparaison avec la peinture ou la sculpture modernes.

Cahiers Ici je prends un exemple : la façon dont s'opèrent dans « Barriera » certains changements de décor, devant lesquels on ne peut pas ne pas penser au théâtre, car ils sont littéralement des « changements à vue ». Ainsi le décor de la place toute noire, dont la lumière des bougies fait surgir peu à peu tous les éléments : façades des



Jerzy Skolimowski dans « Rysopis ».



Jean-Pierre Léaud et son double dans « Le Départ ».

maisons, fenêtres, personnages... Cela dit, je suis bien d'accord que c'est — et de toute évidence — du cinéma.

Skolimowski Je pense que le cinéma est un conglomérat de tous les arts. C'est un truisme, mais c'est vrai. Mais il m'est très difficile maintenant de voir clairement quelle forme d'art pouvait sur le moment m'inspirer. Les bougies qui s'allument sur un fond noir, il est possible que ce soit un effet qu'on pourrait voir au théâtre. Néanmoins, parce que cette influence du théâtre n'est pas consciente, parce que j'ai également profité inconsciemment de l'architecture ou de la sculpture (car finalement ce sont les formes plastiques qui m'ont influencé), parce que j'ai bénéficié d'influences diverses et souterraines qui m'ont amené à déboucher dans une réalité tout autre, on ne peut finalement privilégier aucune d'entre elles. Et pour moi je ne privilégierai pas l'influence théâtrale, je le souligne, parce que cela sonne toujours de façon douteuse quand on dit du cinéma qu'on y sent l'influence du théâtre, même du plus grand théâtre. En outre, il y a aussi cet autre facteur : le style de jeu des acteurs. Les acteurs de théâtre, comme on le sait, n'ont rien à voir avec les acteurs de cinéma.

Cahiers Quoi qu'il en soit, je pense que vous serez d'accord si je dis que, quels que soient les éléments qui entrent en jeu, ils se combinent dans vos films pour donner naissance à quelque chose d'autre et de profondément neuf.

Skolimowski Oui, mais il faut quand même que nous nous entendions pour tâcher d'élucider nos difficultés. D'un point de vue théorique, on pourrait trouver dans la genèse même de la construction de l'œuvre, quelques analogies entre « Barriera » et une pièce de théâtre. Seulement, si le théâtre dans son essence est la manifestation d'une convention, c'est la convention de l'artifice, à savoir que les messieurs-dames acteurs jouent quelque chose destiné aux messieurs-dames spectateurs. Il y a la scène, la rampe et les fauteuils d'orchestre. Et il y a disjonction entre ce qui n'est pas vrai (convention) dont on joue, et ceux pour qui on joue : spectateurs.

Mais le cinéma, surtout dans la veine la plus réaliste qu'il atteignait autrefois, le cinéma, sous cette forme, a supprimé cette barrière qu'il y avait entre le spectacle (ce qui se passait sur l'écran) et le public. Les gens venaient pour croire à ce qu'ils voyaient sur l'écran, pour vivre de vrais drames, pour voir de vraies guerres, de vraies amours, de vraies morts.

Or ce genre de *réalisme* est absent de mes films. On y trouve par contre une certaine convention artificielle, dont je suis bien conscient : c'est cela qui peut peut-être faire penser au théâtre. Néanmoins ; cette convention artificielle est souvent troublée, et consciemment troublée, par ces morceaux de vérité, de réalisme, qui sont nécessaires au cinéma — sinon les films cesseraient d'être des *films*. Ainsi, tout cela nous amène à cette route qui va vers la destruction de la convention cinématographique. Mais si ce processus peut nous amener à quelque chose qui peut faire parfois penser à la convention théâtrale, on ne doit pas pour autant s'engager dans le pur théâtre, car à ce moment-là, je le répète, le cinéma cesse d'être du cinéma.

Mais je vais prendre quelques exemples concrets pour illustrer cela. Dans « Barriera », la fille, après avoir essayé de rompre avec son travail, boit de l'eau dans une auberge, et elle boit pendant très longtemps, et devant elle passe le tramway. Cela c'est la vérité, réaliste et tangible. Or cette fille qui boit (et elle boit une eau qui peut être bien celle qui coule des autres robinets) est cette même fille qui a été tout à l'heure méprisée, une fille qui pourrait très bien même fondre en larmes (et toute eau qui coule pourrait aussi bien participer des larmes de cette fille). Donc, d'un point de vue réaliste, cette fille qui boit de l'eau parce qu'elle a soif (et qui est aussi une fille qui parlait pour dire des choses *inutiles*), devient le centre d'un certain nombre d'éléments, tous réalistes si on les prend séparément, mais qui se groupent pour donner naissance à une métaphore — exactement : une métaphore de l'eau courante. Or, juste après, cette métaphore se trouve placée dans un autre contexte à partir du moment où la fille s'endort. Et là il se passe quelque chose d'incroyable qui se situe à la frontière du réel et du rêve (quelque chose qui peut également servir d'exemple et qui me fournira mon deuxième) : cette fille se réveille dans le cabinet d'un médecin et elle a une conversation tout ce qu'il y a de plus réelle avec ce médecin à qui elle raconte des choses tout à fait *normales*. Cette conversation se termine par une sorte de rupture, un accent de tristesse, quand le médecin, après cette conversation, montre son vrai visage d'homme sentimentalement engagé vis-à-vis de cette fille. Et quand la fille sort, alors entre de nouveau la vision subjective de cette même fille qui porte sur son dos son tableau avec la grande lettre E, et elle va parmi les tramways qui devant elle lui ouvrent un passage, comme feraient des nuages, par exemple, ou des vagues sur un fleuve.

Voilà une autre image poétique et métaphorique, qui n'a rien à voir avec la vérité puisque la fille a été réduite au symbole de la lettre E, et les tramways réduits au symbole d'un abîme qui s'entr'ouvre pour lui laisser passage.

Cahiers Pour en terminer maintenant avec nos comparaisons : on pourrait aussi bien prendre pour point de repère, outre la peinture et la sculpture, la musique moderne.

Skolimowski Là, je suis d'accord.

Cahiers Si vous êtes d'accord avec la comparaison musicale, pourquoi ne l'êtes-vous pas avec la comparaison théâtrale ?

Skolimowski Parce que je préfère la musique au théâtre... bien que je n'aime pas tellement la musique atonale. Donc, si nous devons formuler tout cela sur l'exemple de la musique, imaginons la chose suivante : nous mettons un disque de Bach. Nous entendons cette merveilleuse musique de Bach qui, dans notre comparaison, va figurer le réalisme. Là-dessus, faisons passer la vitesse de 33 à 78 tours. Nous n'avons plus alors de musique de Bach, à proprement parler, bien que nous ayons un substrat qui reste toujours du Bach. Revenons à 33 tours : voici de nouveau Bach — comme dans la vie. Je crois que la comparaison suffit.

Mais pour en revenir à ce que je disais tout à l'heure, je pense que je devrais plutôt dire, non pas que je n'aime pas la musique atonale, mais tout simplement que je préfère la musique traditionnelle — ce qui ne veut pas dire que je méconnaisse la valeur de la musique contemporaine. Et si j'entends le nom de Strawinsky, c'est toujours pour moi une musique traditionnelle, et une musique que j'aime beaucoup. Simplement, je me révolte parfois contre ce qui est moderne, contre ce qui va par trop dans le sens de la vague... Et là... il y a par exemple cette musique très à la mode qui me paraît tellement invérifiable, tellement hasardeuse — comme le tachisme en peinture, comme ce bruitage insignifiant qu'on rencontre à tout bout de champ dans les films pseudo-modernes. Cela me fait penser à ces films de l' « Underground Movie », que j'ai vu dans un petit festival à Londres. A part quelques valeurs intéressantes, ces films se composaient de n'importe quoi, et on pouvait aussi bien voir des kilomètres entiers de bobines qui ne montraient rien d'autre que des zigzags et des croix... sauf à nous laisser entrevoir, parfois, un visage. Voilà des choses qui, vraiment, ne signifient rien, et il faut protester contre tout ce brouillage dans l'art, d'autant plus que parfois les gens identifient ce que nous essayons de faire avec ce genre de cinéma qu'on appelle l'avant-garde.

Cahiers Il y a quelques mois, Kazan nous a longuement et très pertinemment parlé de ce fameux « Underground Movie » (cf. « Cahiers », nº 184)...

Skolimowski Oui, seulement je demande avec inquiétude ce que Kazan a bien pu penser de nous, parce que tous les escaliers mènent sous la terre, et peut-être que ceux que nous avons empruntés nous ont menés un petit peu au-dessous du niveau de la mer...

Cahiers Ne pensez-vous pas que la voie qui nous a menés à « Barriera » n'est pas sans rapport avec celle qui a mené Fellini à « Giulietta » ou Bergman à « Toutes ses femmes ».

Skolimowski Non, je ne vois pas. Mais (suite page 70).



Jan Nowicki dans « La Barrière ».

La remontée d'Orphée

à propos de "La Barrière"

« La Barrière » se différencie des deux premiers films de Skolimowski en ceci d'abord que son auteur n'en est pas l'acteur principal. Cette « absence », de l'aveu même de Skolimowski, se répercute sur la conception, la structure et la forme du film. Car ce n'est pas une absence pure et simple : pour n'en être pas l'interprète, Skolimowski n'est pas moins le personnage principal de son film. Au contraire de « Rysopis » et « Walkover », où il était acteur au double sens du terme : celui qui joue et celui qui agit (l'interprète et le personnage), il n'est plus ici que celui **qui est joué.** Et ce sont ses actions qui sont interprétées par une sorte de double de lui-même dont, dès lors, il est non seulement le créateur mais tout autant le spectateur.

Skolimowski dans « La Barrière » se projette et se regarde agir. C'est-à-dire qu'il se tient **au dehors** de cet agir qui pourtant est lui, est en lui. Vis-à-vis d'actions qui cette fois ne sont pas directement mais indirectement subies par lui, il observe donc un certain recul : celui à la fois et inséparablement de la conscience et du songe, de ce redoublement de soi qu'est la lucidité et de ce dédoublement qu'est le rêve. Le premier effet de cette situation réellement ambiguë de l'auteur par rapport à l'œuvre (elle, miroir non pas de lui mais de son image : double jeu de reflets), est l'importance que revêt le regard (visions et mirages : tous spectacles qui font du film avant tout un délire visuel). Davantage que dans « Rysopis » et « Walkover », où c'étaient les déplacements physiques, les gestes, les paroles (« La Barrière » est un film peu bavard), les corps et les bornes matérielles du monde, bref, l'espace, et non seulement sa perception mais surtout sa possession physique, qui menaient le récit, ici, tout est donné comme vu à travers un regard déjà — qui serait à la limite l'écran lui-même. Vu au second degré en quelque sorte : les personnages regardés regardant eux-mêmes ce qui les entoure ou les sépare. L'espace n'est plus alors seulement milieu : mais spectacle lui-même. Plus seulement cadre, mais tableau : écran donc. Il y avait dans « Walkover » déjà ce phénomène (à implications stylistiques et dramatiques) de la mue perpétuelle d'un espace fluide, plastique, instable, tel que ce ne seraient plus les personnages qui se déplaceraient dans le décor mais celui-ci qui, mouvant, se déroulerait autour de personnages semblant du coup immobiles. Mais « La Barrière » porte à son comble cette illusion d'optique dont la conséquence est que les personnages semblent moins vivre leurs aventures qu'assister à leur déroulement (d'où, aussi, le ton mi-amer mi-fataliste du film, l'arbitraire total qui semble régir l'enchaînement des faits ou le hasard même des rencontres et qui évoque dès lors — la logique de la poésie retrouvée — la main du classique Destin), moins parcourir l'espace qu'être portés par lui, comme s'ils n'étaient (ce que de toute façon ils sont) que des reflets, jouets de la lumière et de l'ombre.

Celles-ci, d'ailleurs, organisent (blancs et noirs) la plupart des scènes (bougies s'allumant toutes dans la nuit, pétales éclatant de blancheur envahissant l'écran). Par leurs contrastes d'une part, par les changements à vue de l'espace d'autre part, les perspectives spatiales, les proportions et les distances sont constamment et en tous sens « faussées » (dans le garage des trams, les premiers et seconds plans s'inversent ; plusieurs fois, des zooms ou travellings libèrent brusquement l'espace ou le rétrécissent : quand, au début du film, les étudiants tombent, et quand le héros, accroché à un mur, tente de saisir une oie). Ainsi, sans qu'il soit jamais nécessaire à Skolimowski de faire intervenir flashbacks ou images mentales, ni aucun procédé typique de la représentation du rêve au cinéma, tout se passe comme si la dimension réaliste de « La Barrière » n'était autre que l'onirisme.

Métamorphoses de l'espace et jeux des blancs et des noirs suffisent à abolir les constantes spatio-temporelles qui fondent dans la perception du spectateur le réalisme cinématographique — et cela, sans que les composantes de ce réalisme soient jamais altérées ou détruites par truquage ou déchronologie : la seule variation incessante des données élémentaires de l'image figurative (proche et lointain, clair et sombre, net et flou, lent et rapide) suffit à faire celle-ci littéralement décoller de ce qu'elle représente et lui confère qualité et force oniriques. Oniriques et pourtant naturelles.

Parallèlement et conjointement à cette saturation de la forme par la démultiplication des regards et l'oscillation des spectacles, se produit une véritable saturation de la narration par les symboles qu'elle charrie. « La Barrière » en effet ne dit qu'une seule chose : la Résurrection ; mais elle la dit de toutes les façons possibles. Explicitement par exemple : « rappelle-toi qu'un jour tu mourras et ne ressusciteras pas », dit prophétiquement au héros, dans la **nouvelle** boite de nuit, « l'homme qui a changé de vie » et qui distribue le journal « Vie nouvelle », dont se coifferont, un peu plus tard, les anciens combattants... On voit comment les symboles s'ajoutent les uns aux autres, en cascades.

En chaque scène, non pas un objet, une phrase, un personnage ou une situation, mais **plusieurs,** sinon tous, prennent en charge la symbolisation du thème résurrectionnel. Il y a donc plusieurs niveaux, plusieurs sortes de symboles, conjugués dans un ensemble complexe et vivant : l'on passe par exemple du niveau des situations et contextes (veille de Pâques, fin des études, début dans la vie, veille de mariage, nouveau départ, musique faite d'Alleluia, etc.) à celui du contenu même de chaque scène (voiles ôtés aux têtes de cerfs empaillées, voiture dépouillée de sa housse comme d'un cocon, affiches — montrant le visage de Skolimowski — qui invitent à « donner son sang pour sauver une vie nouvelle », etc.), et de celui-ci à celui encore de l'organisation même de la ligne dramatique du film, articulé en deux parties symétriques. L'une, recherche de la femme par l'homme et leur rencontre ; l'autre, leur séparation et la recherche de l'homme par la femme. Entre les deux, culmination du rêve dans une césure qui le redouble et le fait renchérir sur lui-même : la « mort » du héros (qui glisse sur un toboggan et, pantin désarticulé, s'écrase, avec sa valise et son sabre).

Pareille abondance des symboles fait qu'ils ne sont plus simplement des ornementations de la ligne narrative, des fioritures de l'écriture. Au contraire, ils gouvernent strictement l'itinéraire des personnages (la « descente aux Enfers » du héros, sa remontée dans une sorte de Paradis, quand son jeu de clés lui ouvre successivement la porte du garage où l'attend une Jaguar et celle, ultime, d'une serre où les pétales l'ensevelissent ; puis, sa « résurrection » quand il réapparaît, plaqué sur la vitre avant du tram conduit par l'héroïne) : ils deviennent les relais obligés de la narration, ce par quoi le film progresse et les événements s'enchaînent, signifient, se répondent dans un perpétuel échange métaphorique. Pour la première fois peut-être dans l'histoire du cinéma, on ne passe d'une scène à la suivante que par nécessité métaphorique. La première fois ? Non : il y avait Cocteau. Etrangement, dans ce labyrinthe des égarements que semble être « La Barrière », c'est en effet le rapport à Cocteau mais il ne devrait pas déplaire à ce génie médiumnique de n'avoir agi que par personne — Godard en l'occurrence — interposée sur le devenir du cinéma moderne), et non seulement à son emploi du symbole mais aussi à ses thèmes privilégiés (doubles et recherche de soi dans l'autre, itinéraire initiatique, matérialisation des hantises, etc.), c'est le rapport à Cocteau qui peut servir de table d'orientation...

Jean-Louis COMOLLI.

Moins par moins égale plus

à propos du "Départ"

1. Il y a dans « Le Départ » une scène où Jean-Pierre Léaud et son complice, lui aussi garçon-coiffeur, se font passer pour un maharadjah et son secrétaire. On comprend assez vite qu'il s'agit d'une supercherie (rires) mais il est difficile de ne pas croire — ne serait-ce que quelques secondes — à l'existence dudit maharadjah. Ces quelques secondes sont peut-être tout l'art de Skolimowski : un homme qui raconterait merveilleusement des histoires et qui les achèverait avec un fin sourire en moquant la crédulité de son auditoire. De quel prix serait la dérision si elle ne s'accompagnait pas d'un art au moins égal à rendre les choses « plausibles » ? Ceux qui se moquent de leur propre parole doivent d'abord être de beaux parleurs. Sinon...

2. Dans « Le Départ », un jeune bruxellois rêve de participer à un rallye automobile. Comme il se doit (constante skolimowskienne), une fille plus calme et plus âgée que lui devient, sans raison apparente, sa complice et sa compagne. Après une journée épuisante (discussions, marchandages, bagarres, tentative de viol, travail, rencontres, etc.), le héros loue une chambre d'hôtel. Le lendemain matin, il est réveillé par le bruit des voitures qui passent : il ne s'est pas réveillé, il a manqué le départ. Ce qui est très fort dans cette histoire, c'est qu'à aucun moment on n'envisage cette fin alors qu'en toute logique, c'est la seule possible. Lorsqu'on arrive à la dernière scène, on se dit « bien sûr... », mais c'est trop tard. Dans « Le Départ », Skolimowski a donc encore mieux dissimulé les ficelles de son histoire que dans les films précédents. Il prouve par là qu'il peut réussir à peu près n'importe quoi, par exemple un film commercial...

3. En même temps, « Le Départ » est un film pour rien, moins audacieux que « La Barrière », moins souverain que « Walkover ». Il y a à cela plusieurs raisons, toutes secondaires : dialogues moins soignés (Skolimowski ne parle pas belge), photo (Kurant) un peu sale, etc. Il faut prendre ce film pour un exercice de style et y déceler les risques de l'art pour l'art. Par ailleurs, il serait malséant de reprocher à Skolimowski son trop-plein de talent. Il a le droit de faire un ou deux films sur la lancée de « Walkover », vu l'importance et la beauté de ce dernier film.

4. Les personnages de Skolimowski sont d'autant plus obstinés, liés à une idée fixe, que le monde ne cesse de se dérober à leur contact. Ils ne peuvent vivre que dans l'attente d'un événement important, d'une épreuve décisive, toutes choses qui n'arrivent jamais ou qui arrivent mal. Ne subsiste qu'une frénésie d'autant plus intense qu'elle est rigoureusement entropique. Il ne saurait y avoir de point final, de leçon définitive, par contre toutes les parodies sont permises C'est que le provisoire est la seule réalité, la seule valeur et peut-être la dernière. Certitudes fuyantes, points de repère méconnaissables (déguisés), le monde continue sur sa lancée mais quelque chose (mais quoi ?) n'est pas à sa place. Ce naturel même est suspect : c'est un rêve dont le rêveur sait déjà qu'il va finir bientôt. Moments où tout est suspendu, provisoire, inachevé (dont Gombrowicz dit qu'ils sont la recherche — provisoire — de « l'immaturité »).

5. Revenons au maharadjah. Le goût de Skolimowski pour les farces, les gags, est sans doute polonais, certainement une survivance potache, à coup sûr une chose grave. Si tout film se révèle pour finir une « mystification », beaucoup de bruit pour rien et de fausse rigueur pour un réel sentiment du vide, il va de soi que chaque plan, à chaque instant, peut être **« piégé »**. Ainsi ce qui semblait spontané peut révéler soudain (il suffit d'un travelling avant, arrière, ou d'un zoom) son appartenance à un plan prémédité. Tout est lisible à plusieurs niveaux : on voit ainsi les irréalismes et les étrangetés de « Walkover » et de « La Barrière » devenir explicables, réalistes, en un certain sens. Le rêve et la réalité se livrent à un échange de bons procédés au terme duquel ils se ressemblent beaucoup. Qu'on pense à la séquence qui ouvre « La Barrière ». Qui osera dès lors se prononcer, sur quoi que ce soit ?

6. Voilà le domaine de Skolimowski : convaincre en même temps du caractère évident et arbitraire du cinéma. Un plan peut appartenir, simultanément, à deux ou trois contextes possibles où il aurait un rôle différent mais plausible. Il s'agit uniquement de ne pas limiter le sens, non pas en faisant des films « insensés » mais, au contraire, en leur donnant **trop** de sens. Ce qui compte, c'est le dépaysement : pendant quelques secondes ne plus reconnaître le monde ou la place de Brouckère, ne plus même savoir si ce monde est fait à notre usage. Pendant une seconde douter de tout et ne pas s'habituer. On s'habitue moins vite aux choses lorsqu'elles sont à double ou triple sens. C'est ce que racontent les films (il vaut mieux s'agiter dans tous les sens que d'arriver quelque part). C'est aussi la manière dont ils sont racontés (il vaut mieux agiter tous les sens, tous les registres...). Skolimowski est l'homme qui dit : voilà un personnage, si je le filme de loin, c'est de la comédie musicale, de plus près c'est du mélodrame, d'encore plus près, c'est du cinéma-vérité. Tout est vrai. Que chacun choisisse ce qui lui convient. Moi, je choisis tout. Serge DANEY.





JEAN-PIERRE LEAUD, LUCIEN CHARBONNIER ET CATHERINE DUPORT DANS « LE DEPART ».



MICHELINE. BEZANÇON DIRIGEE PAR MARCEL HANOUN :: « UNE SIMPLE HISTOIRE ».

Vers un cinéma dialectique

II : Absence de Dialectique - Dialectiques complexes

par Noël Burch

La première partie de cet article (1) a donc été consacrée à une manière d'inventaire des nombreuses dialectiques simples qu'il est possible de déceler dans la facture de tel ou tel film. Avant d'analyser maintenant quelques exemples de structures complexes pouvant résulter de la combinaison plus ou moins concertée de plusieurs structures simples, une longue parenthèse s'impose. Car il nous semble qu'une, au moins, des conclusions que l'on doive tirer des analyses sommaires contenues dans cette première partie, est que tout film, quel qu'il soit, contient des structures « dialectiques », ne serait-ce que par le jeu de contrastes entre les séquences (si peu marqué soit-il) et par le jeu des raccords à l'intérieur des séquences (si banal soit-il). Ce qui ne veut pas dire qu'il y ait plus qu'une poignée de films où ces « dialectiques » fassent l'objet d'une organisation quelconque, ni à plus forte raison d'une coordination quelconque entre elles : dans la plupart des cas, elles existent, voilà tout, à l'état brut peut-on dire, en tant que simples alternances anarchiques. Ce sont néanmoins des embryons de structure, et il nous plaît d'y voir une confirmation que les idées avancées au cours de ces articles, et surtout les souhaits d'avenir formulés quant aux voies d'exploration possibles, ne relèvent peut-être pas de la spéculation pure mais prennent leur source dans le cinéma **tel qu'il est.**

I

Néanmoins, il y a eu, à différentes reprises au cours de l'histoire du cinéma, des films qui tentaient, souvent d'une manière fort intéressante, d'abolir toute notion de dialectique au niveau de l'écriture pour ne retenir que ce qu'on pourrait appeler une dialectique d'imagerie. La dernière en date de ces expériences, et l'une des plus systématiques, est le film de Jean-Daniel Pollet, « Méditerranée ». Il s'agit, comme on sait, d'un film sans raccord, c'est-à-dire d'une juxtaposition de plans sans autre lien entre eux que leur rapport avec « Mare Nostrum », et dont l'auteur espère que leur succession sur l'écran dans un certain ordre éveillera des résonances poétiques chez le spectateur, des prolongements de ce « je ne sais quoi » qu'il a sans doute ressenti lui-même devant ces juxtapositions. Ceci n'est pas sans rappeler le montage d'attractions cher au jeune Eisenstein, conception que le maître a d'ailleurs reniée *par* la suite, ayant compris que l'essence du découpage résidait dans l'opposition dialectique d'une continuité et d'une discontinuité. Certes, il y a dans « Méditerranée » les éléments d'une dialectique. Parallèlement à cette suite d'images se déroulent, d'une part un commentaire, d'autre part une partition musicale. Mais, de même que la mise en présence des images les unes à côté des autres obéit à une sorte d'empirisme absolu, une sorte de foi aveugle « qu'il en sortira toujours quelque chose », de même la juxtaposition images-texte paraît tout aussi arbitraire, comme si l'on s'était contenté de dire : « ça ira sûrement bien ensemble. » Qu'il y ait des correspondances secrètes entre image et texte ou même entre les images elles-mêmes, nous n'en doutons pas. Et loin de nous, bien entendu, de décrier le principe du film « obscur » : le cinéma a dépassé depuis longtemps le stade du simple discours signifiant (nous en reparlerons dans un article sur le problème du sujet). Mais, afin que l'espace-temps de l'image et celui du texte soient mieux que deux continuités se déroulant côte à côte et semblant s'ignorer mutuellement (ce qui n'a rien à voir avec une structure, dialectique ou autre), les rencontres, les points de raccrochage, ne peuvent être ni simplement fortuits (le cinéma n'en est pas davantage au stade des machines à coudre et des parapluies) ni indécelables à la lecture, car obscurité au niveau signifiant ne veut pas dire illisibilité structurale : nous serions même tentés de dire que plus le sens d'une œuvre est caché, plus ses principes de tension structurale doivent être apparents. Car en tout cas, ce qui manque surtout ici c'est justement cette **tension** sans laquelle aucune œuvre ne peut exister de façon nécessaire. Ce qui manque ici c'est un jeu organisé : seule la rencontre semble avoir été organisée, non ses modalités. Certes, il y a une tentative de structuration assez poussée dans l'ordonnancement des plans. Ceux-ci sont en nombre très réduit, et sont constamment repris **dans différentes longueurs.** Qu'elle soit consciente ou non, il y a là une tentative d'émulation du grand principe formel de la musique sérielle, où l'œuvre tout entière se bâtit sur des permutations constantes d'un très petit nombre d'objets (les douze sons de la série dans les différents registres, un certain groupe d'intervalles, une certaine gamme de timbres, etc.), permutations qui portent notamment sur l'ordre et sur la durée. Mais encore une fois, nous devons insister sur les limites inhérentes à de telles émulations : le son musical est un objet « pur » et, en principe du moins, il n'y en a que douze. Donc, la nature restreinte du matériau est un fait organique : vouloir limiter pareillement le matériau d'un film est un choix plus qu'arbitraire. Mais surtout, l'unicité d'un son musical fait qu'il peut se combiner avec un autre pour former une nouvelle entité, dotée d'une autonomie beaucoup plus grande par rapport à ses composantes qu'un couple de plans choisis un peu au hasard et collés bout à bout (et ceci en dépit du bien-fondé (?) des théories de Koulechov). Car en fait, deux sons successifs ont toujours entre eux un rapport **vertical,** du fait que l'oreille les situe sur la gamme chromatique, et un rapport **horizontal** dans le temps, ce qui ne constitue d'ailleurs qu'un des aspects dialectiques du discours musical : les paramètres musicaux sont, en effet, si imbriqués les uns dans les autres qu'à partir d'un très simple matériau, des développements extrêmement riches sont possibles, alors qu'au cinéma la limitation du matériau limite nécessairement les développements. Les images de « Méditerranée », elles, ne sont liées qu'horizontalement, dans la durée : elles sont plus ou moins longues, plus ou moins courtes, et reparaissent avec telle ou telle fréquence. Mais comme elles sont délibérément choisies pour leur nature disparate, elles n'ont aucun lien vertical entre elles, car la verticalité au cinéma, c'est, entre autres, l'articulation de l'espace-temps d'un plan à l'autre et cette plastique du montage dont nous avons déjà parlé. De là cette absence de tension, cette impression de cheminement atone qui se dégage de « Méditerranée », en dépit de la beauté de certaines images, du commentaire et même de la musique, pris séparément.

II

On peut s'étonner que, dans l'optique qui est la nôtre, nous nous soyons attardés si longuement sur un film dont la démarche nous paraît une erreur. C'est que cette erreur nous semble être d'un enseignement capital : à savoir que le cinéma ne saurait se passer d'une respiration dialectique au niveau de l'écriture (2), qu'une simple alternance linéaire d'images disparates ne suffit pas à créer un film. D'ailleurs, il semble que Pollet en soit venu à une conclusion analogue, si on en juge d'après l'un de ses films suivants, « Le Horla ».

Le principe d'un matériau réduit au minimum et des images répétées sur des longueurs constamment variées y est repris, mais ici le jeu des permutations s'opère par rapport à une autre continuité : celle d'un texte « off » qui établit une sorte d'étalon du temps : chaque image est plus ou moins située face au temps du commentaire, ce qui introduit la notion d'ellipse et, partant, de raccord, suscitant presque automatiquement des tensions et des structures qui englobent et relient tous les éléments du film. Tel plan répété du personnage

Micheline
Bezançon et la petite fille de
« Une Simple histoire »







qui longe un couloir est à la fois le même plan que nous avons déjà vu et un autre, du fait de sa nouvelle situation dans le temps du récit, alors que dans « Méditerranée » ce n'était jamais que le même plan vu et revu « ad nauseum » (car le texte de Sollers n'avait aucun Temps), et dont les variations de durée ne nous apparaissaient que comme l'effet d'une vue de l'esprit ; ici les reprises font progresser le discours du film tout en renforçant son unité, là elles n'étaient que source de piétinement et d'émiettement. Ce qui ne veut pas dire que seul le récit narratif conventionnel puisse fournir une trame valable. Dans « Le Horla », on est même gêné par une contradiction entre le mode suranné du récit verbal et la hardiesse du récit visuel. On pourrait très bien imaginer d'autres types de rapports entre, par exemple, texte et image, mais il faut que ce soit, en particulier, des rapports de **temps**. Or, ce qui compte dans « Le Horla », c'est que ces rapports existent et dans une perspective organiquement structurale ; que les composants du film ne sont plus simplement posés côte à côte et bout à bout dans la fallacieuse conviction que la juxtaposition de plusieurs éléments « beaux » sera toujours plus belle que ces éléments ne l'étaient, pris séparément... car c'est, à notre sens, le principe qui sous-tend « Méditerranée » (3).
Cette séparation radicale du texte et de l'image est un principe dialectique qui a trouvé des applications nombreuses au cinéma. Dans « La Corde », Hitchcock s'en sert pour créer un suspense particulièrement crispant lorsque la caméra s'attarde longuement sur la bonne qui débarrasse méthodiquement le coffre où est caché le cadavre, tandis qu'une longue conversation à plusieurs voix, très pertinente au drame mais n'ayant aucun rapport avec l'image, se déroule « off ».

III

La séquence de l'Institut Sémantique dans « Alphaville » suit le même principe, et ici la richesse et la divergence des deux éléments (discours d'Alpha **off** et jeux de torche dans le noir) sont telles qu'il faut revoir le film plusieurs fois afin de pouvoir faire la synthèse entre les deux composants de la scène. Enfin, Skolimowski, lui, se sert de ce procédé d'une manière beaucoup plus systématique, et ses deux premiers films sont presque entièrement basés sur la désorientation ponctuelle que peut susciter ce type de divergences. Mais il est un film dont la structure entière est basée sur une dissociation semblable, et quoiqu'il s'agisse d'un cas d'espèce presque unique, la réussite de l'œuvre est telle qu'elle doit être érigée en modèle et analysée en profondeur : nous voulons parler du chef-

d'œuvre de Michelangelo Antonioni, « Cronaca di un amore ».

Dans ce film, le grand parti pris, dans l'acception noble du terme, consistait à enlever à l'image toute fonction narrative. Au sens anecdotique, **il ne se passe pratiquement rien sur l'écran.** Et pourtant, s'il ne s'agit certes pas d'un film d'action, on ne peut pas non plus affirmer qu'il s'agit d'un film « sans histoire », puisque le récit comporte deux morts violentes (dont un meurtre par « omission »), une machination en vue d'un deuxième meurtre, et même une enquête policière : Clara et Guido ont laissé mourir la fiancée de celui-ci (elle gênait leur amour) en s'abstenant d'empêcher sa chute dans une cage d'ascenseur. Mais cette mort les a séparés. Quelques années plus tard, le riche industriel milanais, que Clara a épousé uniquement pour son argent, s'inquiète du passé de sa femme et fait faire une enquête par une agence de détectives privés. Cette enquête a pour effet indirect de réunir Guido et Clara. Leur amour se ranime et bientôt ils en viennent à comploter la mort du mari. Le détective découvre leur nouvelle liaison et en informe le mari qui, bouleversé par cette révélation, se tue au volant de sa voiture, quelques kilomètres avant le pont où Guido l'attend pour l'abattre. Mais une fois de plus, une mort qu'ils souhaitaient et dont ils ne peuvent être accusés, sépare les deux amants.

La forme symétrique de ce sujet aurait pu facilement donner lieu à un mélodrame à coïncidences dans le pire style hollywoodien (et Bardem l'a montré dans le pastiche qu'il en a fait). Au lieu de cela, Antonioni, partant de cette charpente, a bâti un des films les plus parfaitement et les plus **exhaustivement** construits de toute l'histoire du cinéma. Et ceci à travers cette dissociation du texte et de l'image à laquelle nous avons déjà fait allusion.

Evidemment, pendant l'âge d'or du théâtre filmé (les années 30), il était courant de faire des films où rien d'essentiel ne se passait à l'image, où tout se passait en paroles : coupez le son et le film devient totalement incompréhensible. C'était là une sorte de retour du pendule, puisque à l'apogée du muet, le fin des fins consistait, au contraire, à raconter des histoires rien qu'avec les images, en réduisant au strict minimum les intertitres. Mais les sujets de ces films ô combien parlants — drames intimistes, comédies de mœurs — étaient parfaitement adaptés à cette forme de théâtre de boulevard filmé : toute « l'action » pouvait très bien se passer dans des boudoirs, des salons, car la parole était l'action, et le micro et la caméra (mais celle-ci à un degré minime — supprimez l'image et le film reste à peu près compréhensible) les **véhicules narratifs** (voir nos remarques sur le « degré zéro » de l'écriture cinématographique dans notre premier article). Récemment encore, Carl Dreyer a fait un film étrangement grand, d'un anachronisme patent mais d'une beauté étonnante et mystérieuse, en reprenant cette esthétique à propos d'une pièce « bourgeoise » de la fin du siècle dernier : « Gertrud ».

IV

Mais, dans « Cronaca di un amore », il s'agit de tout autre chose, car ici la parole n'est pas l'action : c'est elle qui est le véhicule narratif de presque toute l'action proprement dite, celle qui s'est déjà passée ou qui va (peut-être) se passer. Et l'une des structures essentielles du film est cette dialectique entre le récit qu'on nous fait sur l'écran et l'action passée (ou projetée) à laquelle il se réfère.

Ainsi, au début du film, le patron de l'agence **raconte** à son détective les soupçons du mari ; ensuite différents témoins **racontent** au détective l'enfance et l'adolescence de Clara ; une ancienne amie des amants **raconte** à Guido (par lettre) la visite du détective ; Guido **raconte** à Clara ce que lui a raconté leur amie, etc. Le film est essentiellement une longue suite de faits rapportés ou de projets formulés, et les rares séquences où la parole devient effectivement action, comme dans le théâtre filmé de naguère, ont un caractère radicalement privilégié (il s'agit des scènes de violence (disputes) ou d'érotisme).

Mais en tout état de cause, que la parole soit véhicule narratif ou action, ce traitement a pour effet de **rendre son autonomie à la caméra.** Et au lieu d'essayer de recréer l'espace du théâtre, comme les Américains des années 30, au lieu de chercher à cerner avec un maximum de discrétion le jeu des personnages, comme Dreyer dans « Gertrud », au lieu d'exécuter des arabesques parfaitement gratuites autour d'une mise en place d'une théâtralité parfaitement banale, comme Aldrich dans « Le Grand Couteau », Antonioni a composé, entre ses personnages qui parlent et sa caméra qui les regarde parler, un type de relation que nous ne saurions qualifier autrement que par le mot **ballet.** Et c'est un ballet à la fois d'une richesse et d'une rigueur sans précédent. Nous avons déjà évoqué, dans notre chapitre sur les deux espaces, l'organisation intérieure des très longs plans qui composent ce film, la façon dont ils sont rythmés par les entrées et sorties du champ, l'évocation fluctuante de l'espace « off » par les regards hors-champ, etc. Mais ce qu'il importe de souligner ici, c'est que, à l'opposé de « Gertrud », par exemple, les mouvements de caméra ne donnent absolument pas le sentiment de suivre humblement les déplacements « naturels » des comédiens, ni de tourner autour de ces déplacements en arabesques fébriles et arbitraires, comme c'est si souvent le cas chez un Ophuls ou un Astruc : non, la stylisation des mouvements d'appareil et celle des déplacements des personnages se situent sur un strict pied d'égalité, se déterminant l'une l'autre. D'où notre comparaison chorégraphique : la caméra exécute, à chaque instant, comme des pas de danse en compagnie des personnages **et de leurs ombres,** car les admirables éclairages de Di Venanzo et les décors de Piero Filippone sont conçus pour mettre en évidence une seule ombre, relativement foncée, par personnage, l'image étant, par ailleurs, assez peu contrastée. En fait, ce n'est évidemment pas entre la caméra proprement dite et les personnages que s'exécute ce « ballet », mais entre ceux-ci et l'extension de celle-là dans l'espace qu'est le cadre. Le déroulement dynamique du « ballet », c'est ce constant renouvellement de l'image obtenu par tous les procédés imaginables, le recadrage, le passage des figurants, mais surtout par les changements de grosseur et les entrées et sorties du champ. Le cadre est en évolution constante, et c'est là le fait plastique essentiel de ce film.

Autre aspect important de la rythmique du film : les oppositions entre séquences courtes (généralement en un seul plan, avec exploitation maximale de l'espace « off » : le détective dans le bureau du journal, la rencontre du détective avec son collègue de la police, etc.) et des séquences plus longues, composées de deux ou trois plans (la séquence du cabaret, pivot central du film, est singulièrement privilégiée à cet égard, comportant une dizaine de plans ou plus). D'ailleurs, le seul point faible du film est, à notre avis, dans le « fonctionnement » des raccords. En effet, le fait de faire des plans aussi longs rendait inévitable, nous semble-t-il, de privilégier les changements de plan, de leur donner une fonction de rupture évidente à chaque fois. Or ces changements sont souvent maladroits, mous, ils n'apportent rien ; on a l'impression que si l'on a coupé, c'est que l'on était à bout de rail... ou d'invention. Il est surtout frappant qu'il n'y ait presque pas d'ellipses à l'intérieur des séquences, sauf les plus banales (passage d'intérieur à extérieur, etc.) ; c'est un parti pris qui se conçoit, mais qui rendait peut-être plus difficile de privilégier les « coupes ». Il y a pourtant quelques réussites remarquables à cet égard, dues, presque chaque fois, à une rupture de continuité spatiale. Dans la première chambre de passe, un très long premier plan, au cours duquel Clara cherche incidemment une boucle

d'oreille égarée, est suivi d'un champ désert avec un coin du lit ; puis Clara rentre dans le champ pour ramasser la boucle que Guido a lancée sur le lit... mais cette justification du nouveau champ n'est offerte que quelques instants après le changement de plan, ce qui souligne sa qualité de rupture. Plus tard, dans la scène où les amants se réfugient dans un escalier tournant, nous suivons leur ascension dans de longs mouvements de grue, puis, au moment où l'on entend un fort bruit « off » de claquement de porte de l'ascenseur, les protagonistes interrompent leur querelle (il est déjà question du nouveau meurtre) pour se pencher par-dessus la balustrade, unis dans un souvenir angoissant. Un changement de plan nous montre, dans une très forte plongée, l'ascenseur qui monte vers la caméra. Ce plan est ressenti inévitablement comme un plan subjectif, vu par les deux amants. Et cependant, lorsqu'un panoramique amorcé par la montée de l'ascenseur ramène la caméra à l'horizontale, nous constatons que celle-ci se trouve de l'autre côté de la cage, et que les amants, toujours penchés sur la balustrade, se trouvent en face de nous et assez loin. Dans les deux cas il s'agit d'un « raccord à appréhension décalée », du type que nous avons décrit dans notre premier article, et qui constitue, à notre avis, une des façons possibles de privilégier un changement de plan, en soulignant sa qualité de rupture (ce dont Antonioni est, au demeurant, infiniment plus conscient que la plupart des réalisateurs).

D'ailleurs, avec cette scène, nous abordons un aspect essentiel de la conception dialectique du film : en effet, étant donné cette dissociation radicale entre images (traitées en « ballet » quasi abstrait) et paroles (traitées en unique véhicule du récit), comment ces deux éléments sont-ils structurés entre eux ?

Car, se borner à maintenir ce divorce de manière systématique, tourner chaque séquence selon une stricte dichotomie (image-ballet d'un côté, récit-parole de l'autre, comme dans l'admirable séquence du bassin de l'air, par exemple) aurait été se refuser une possibilité d'unité structurale essentielle : a savoir, un mouvement continuel de divergence et de convergence entre les deux, une sorte de respiration dialectique tour à tour reliant et séparant ce qu'on appelait naguère le fond et la forme. Le raccord cité plus haut est l'un des exemples de la façon dont cette dialectique s'articule : ici, l'image nous ramène aux paroles et aux pensées des personnages pendant les quelques secondes où nous croyons avoir à faire à un plan subjectif (qui sont extrêmement rares dans le film)... puis nous en rejette loin aussitôt que nous découvrons notre « erreur ». Ce qui est remarquable, c'est que les méthodes de rapprochement utilisées sont constamment variées : la méthode « symbolique » citée ici n'apparait qu'une seule fois. Pendant le récit de la bonne, témoin du fatal accident dans l'ascenseur, ses gestes présents coïncident une seule fois avec ses gestes dans le passé (étant allée poser son panier à provisions, elle revient en courant vers le palier où se tient le détective, exactement au moment où elle raconte qu'elle courait vers l'ascenseur après la chute de sa jeune maitresse). C'est un procédé que l'on retrouve d'ailleurs dans « Tentato suicidio », sketch d'Antonioni dans « Amore in Città ». En ce qui concerne la violence latente dans le récit, elle n'éclate à l'image que quatre fois : lorsque Guido gifle Clara dans la boite de nuit, dans la première chambre de passe et sur le pont... et lorsque Clara fait mine d'étrangler Guido dans la deuxième chambre de passe. Ce sont là aussi quatres pôles cruciaux... Enfin, l'accident qui tue le mari n'est qu'un bruit très lointain, puis une minuscule lueur à l'horizon, procédé merveilleusement discret qui réconcilie le parti pris de l'abolition de toute action de l'écran et la nécessité de privilégier ce moment en le « montrant » plutôt que de le raconter... Quelques plans après, survient la seule et unique image « réaliste » (au sens de « répugnant ») du film, seule violation du parti pris de stylisation élégante et qui constitue, elle aussi, un moment privilégié de rencontre entre image et histoire : le gros plan du cadavre du mari.

V

Dans ses films postérieurs (faut-il rappeler que « Cronaca di un amore » fut le premier long métrage de son auteur), il est regrettable qu'Antonioni, excessivement préoccupé par les problèmes du « signifié », ne se soit plus attaqué qu'épisodiquement (sauf dans « La Notte » et « Deserto rosso ») aux problèmes de structure auxquels il est si sensible mais dont il semble, en même temps, se méfier, se défier. Il n'en reste pas moins vrai que « Cronaca di un amore » abordait de nombreux problèmes qui devraient être essentiels aux réalisateurs d'aujourd'hui, et si Antonioni ne les a pas tous résolus, son film représente néanmoins une étape absolument capitale dans l'histoire du cinéma.

« Cronaca di un amore », bien qu'il soit resté méconnu pendant de longues années, est aujourd'hui un chef-d'œuvre à peu près universellement reconnu. Mais pour nous, l'autre étape capitale de ces vingt dernières années est un film qui, lui, demeure presque entièrement inconnu, même des cinéphiles, même de la plupart des jeunes critiques.

« Une Simple histoire » de Marcel Hanoun, a été coproduit par la Télévision française et par l'auteur en 1958-59. Il a été tourné en 16 mm avec un devis extrêmement restreint. Hanoun a été littéralement tout seul à faire son film. Et pourtant, « Une Simple histoire » est aussi loin que possible du reportage improvisé que l'on aurait été en droit d'attendre, vu les conditions de tournage et le sujet du film. Celui-ci, inspiré d'un fait divers, se lit, dans sa sécheresse pathétique, comme le schème zavattinien par excellence : une femme (vraisemblablement une fille-mère) arrive à Paris avec son enfant, une petite fille âgée de 6 ou 7 ans. Elle n'a dans son sac que 10 000 F (anciens). Elle est venue chercher du travail. D'abord hébergée chez une amie en banlieue, elle doit commencer la triste ronde des hôtels lorsque celle-ci la met à la porte pour ne pas incommoder son amant. Ensuite, c'est la vaine recherche du travail, la difficulté de trouver une chambre avec une enfant, la difficulté de la garder plus de quelques jours, le problème de faire garder l'enfant pendant qu'elle cherche du travail, etc. Enfin, au bout d'un certain nombre de jours, l'argent est épuisé, la femme et l'enfant passent la nuit dans un terrain vague et sont recueillies au matin par une dame compatissante qui habite un H.L.M. en face. C'est tout. Simple histoire en effet. Mais sur cette trame, Hanoun a construit un film dont la facture est plus élaborée, plus rigoureusement travaillée que celle d'aucun autre long métrage jusqu'à ce jour, et il en résulte, à notre avis, un des seuls vrais chefs-d'œuvre de toute l'histoire du cinéma. Ce sont là évidemment des affirmations bien téméraires. Nous allons essayer de les justifier.

Le plan du récit, tel que nous venons de l'esquisser, est en fait « plié » autour d'une seule grande brisure sous forme de flashback qui intervient vers la dixième minute du film. En effet, au début du film, la dame compatissante regarde par sa fenêtre, constate qu'une femme et une enfant ont passé la nuit dehors et descend les recueillir. Ensuite, restée seule avec sa petite fille, Sylvie, dans l'appartement de la dame, la femme repense à « tout ce qui lui était arrivé depuis qu'elle était à Paris ». Ensuite, le récit se déroule comme nous l'avons dit, jusqu'à la nuit passée dans le terrain vague... mais, originalité

Lucia Bose
et Massimo Girotti dans
« Cronaca di un amore »



remarquable, la boucle n'est jamais bouclée, on ne revient jamais au « présent », c'est un flashback ouvert, pour ainsi dire.

Tout le film, y compris ce qui précède le retour en arrière, est accompagné (mais nous verrons à quel point ce mot est faible) par un commentaire « off » dit par la voix de la femme, et ce commentaire constitue l'élément structural essentiel du film. Pour le spectateur peu attentif, ce commentaire a une fonction purement pléonastique, et lors de la très brève exploitation de « Une Simple histoire » dans deux salles « d'art et d'essai », il provoquait régulièrement l'hilarité du public. C'est qu'en effet, ce commentaire viole presque toujours une règle élémentaire que chacun peut lire dans le manuel du parfait petit cinéaste : il raconte ce que l'on voit sur l'écran et répète ce qu'on entend en son « direct » (mot impropre, puisque, bien entendu, le film a été entièrement post-synchronisé). Nous disons bien que c'est ainsi que l'entend le spectateur peu attentif. Le spectateur attentif, lui, s'aperçoit très vite que la fonction de ce commentaire est tout autre, que ses rapports avec l'image d'une part, avec les dialogues d'autre part, font l'objet d'un processus de variation constante, d'une richesse extraordinaire, principe de variation qui mérite enfin pleinement, et ceci d'un bout à l'autre du film, ce qualificatif de « dialectique » que nous galvaudons peut-être un peu. Tâchons de définir les pôles entre lesquels évoluent les paramètres du commentaire.

Tout d'abord, on peut dire qu'il a toujours, à deux importantes exceptions près, la fonction d'un constat. La femme constate ce qui lui arrive, ce qu'elle a vu, ce qu'elle a dit ou ce qu'on lui a dit (elle enregistre même le fait qu'elle n'a dit rien... ou qu'on ne lui a rien dit), ou bien, mais beaucoup plus rarement, ce qu'elle a pensé ou ressenti. Une seule et unique fois le commentaire prend le caractère d'une plainte, d'une révolte (mais sous prétexte d'un constat) : c'est vers la fin du film, lorsqu'en proie à une insomnie, elle trouve dans un tiroir de sa chambre d'hôtel un magazine du genre roman-photo et le décrit (« off ») à peu près ainsi : « Les gens y étaient tous beaux, ils conduisaient des voitures de sport, ils ne travaillaient pas et ils buvaient du whisky toute la journée. » C'est là un premier exemple du sens étonnant du « moment privilégié » dont Hanoun fait preuve dans ce film. Un autre moment privilégié dans le commentaire est la seule et unique fois où la femme fait allusion aux antécédents du drame qu'elle a vécu : « J'ai pensé retourner à Lille ; mon père m'aurait peut-être reçu, mais ma belle-mère m'aurait fait la vie. »

Maintenant, examinons les rapports structuraux entre le commentaire et les dialogues. D'une part, en reprenant sans cesse les propos de ceux-ci, le commentaire alterne constamment entre le style direct et indirect, soit qu'il cite les paroles prononcées sur l'écran avec des guillemets sous-entendus, soit qu'il les résume. Mais lorsqu'il y a citation, celle-ci peut être tantôt exacte, tantôt inexacte, soit par inversion des mots, soit par la substitution d'un mot à un autre, soit par abrègement, soit par un mélange de plusieurs de ces techniques. Lorsqu'il y a résumé, celui-ci peut être, en fait, une citation (exacte ou non), ou bien plus ou moins exact en tant que résumé, soit par modification de l'ordre des idées exprimées, soit par abrègement. Mais, ce qui donne tout son relief à ce jeu, c'est le « calage » du commentaire par rapport aux dialogues : en effet, la voix peut précéder entièrement la phrase prononcée à l'écran ou la suivre tout à fait (et ceci à des intervalles plus ou moins longs, bien entendu). Ce sont là les limites extrêmes d'une vaste gamme de chevauchements de toutes sortes, qui peuvent aller jusqu'à la superposition exacte, les deux phrases étant de même longueur (mais pas nécessairement identiques). Dès lors, il arrive très souvent que le sens d'une phrase donnée ne puisse s'appréhender qu'à travers l'écoute simultanée des deux pistes chevauchées, certains mots-clés surgissant des parties brouillées pour compléter le sens des parties claires. C'est ce qui fait que la lecture de chaque nouveau groupe commentaire-dialogue est une aventure différente, car nous croyons pouvoir affirmer qu'à aucun moment le « motif » formé par les décalages dans le temps et dans la formulation ne se répète ; tantôt une phrase démarre synchrone sur les deux pistes pour se terminer par une divergence de mots (et peut-être aussi par un décalage dans le temps) ; tantôt c'est le contraire. Si l'on ajoute à ceci toute la gamme de dosages de niveaux qu'Hanoun a utilisée au mixage, depuis l'égalité des niveaux jusqu'à la suppression totale des paroles prononcées en « direct », on aura une petite idée du vaste champ de possibilités qui lui était ouvert, et qu'il a exploité dans un esprit **totalement exhaustif.**

VI

Nous l'avons dit, outre qu'il peut rapporter les gestes et les paroles des personnages, et tous les faits objectifs du récit, le commentaire permet aussi à la femme d'exprimer ses pensées et même ses sentiments. Mais ici nous rencontrons une sorte de structure par élimination tout à fait étonnante, tant sur le plan formel que poétique (4) : au fur et à mesure que la situation de la femme empire, elle s'abstient de plus en plus de raconter ses sentiments (ce qu'elle ne fait d'ailleurs qu'à trois ou quatre reprises) mais aussi ses pensées : ses propos « off » deviennent de plus en plus objectifs, de plus en plus extérieurs, et ceci jusqu'à l'absurdité bouleversante d'une réplique qui, en quelque sorte, couronne le film, puisqu'elle représente l'extrême degré « d'aliénation » de cette femme. Nous la voyons qui se penche sur un parapet des boulevards périphériques et sa voix dit : « Je suis passée près d'un tunnel où rentraient des voitures qui en ressortaient plus loin. » Ensuite, c'est le terrain vague, une sorte de déchirante « coda », où le commentaire « intérieur » fait une brève réapparition : « Et puis je ne me souviens plus... Je me suis retrouvée dans un terrain vague... J'ai enveloppé Sylvie dans mon imperméable... Elle s'est endormie longtemps après... Moi aussi... Je me suis réveillée brusquement... J'avais peur... J'avais froid... (Très long gros plan : la femme regarde dans le vide... Puis plan de grand ensemble d'un H.L.M., le dernier du film) : « Il y avait encore des lumières aux fenêtres. »

VII

Pour parler maintenant des rapports entre le commentaire et l'image, il faut parler du découpage, et de la dialectique du temps dans le film. Il serait sans doute possible de calculer, d'après une lecture serrée du scénario, le nombre de jours qui s'écoulent entre l'arrivée de la femme à Paris et le matin où elle est recueillie par la dame charitable. Cependant, le temps « réel » du film n'est pas rendu « palpable » à la projection en termes de passage des jours et des nuits, mais plutôt par l'écoulement de l'argent, de ces dix mille francs qui font l'objet de si fréquentes vérifications angoissées. Mais, sur cette échelle ô combien concrète et qui confère un poids extraordinaire au sentiment du temps qui passe, Hanoun a bâti un découpage qui utilise une gamme d'ellipses absolument stupéfiante et d'une variété constamment renouvelée. En effet, le changement de plan, avec ou sans continuité spatiale — (Hanoun est notamment le premier, à notre connaissance, à avoir utilisé systématiquement l'ellipse par raccord dans l'axe (5) — peut « enjamber » un laps de temps qui va de quelques secondes à 24 heures ou plus. Afin de rendre sensible et **esthétiquement fonctionnelle** cette variété constante, il a intégré tout naturellement le commentaire dans son système d'ellipses. Mais il ne s'agit pas simplement d'indiquer la durée du temps écoulé (il s'agit aussi, parfois, de cela, comme dans cet admirable raccord dans l'axe couvrant le passage de toute une nuit avec un très petit chan-

Lucia Bose
et Massimo Girotti dans
« Cronaca di un amore »







gement de grosseur entre deux gros plans, différemment éclairés, montrant la femme au lit, et dont le deuxième est suivi de cette phrase : « Je me suis réveillée au matin... C'est le soleil trop fort qui m'a réveillée... »). Il s'agit surtout de créer le sens de ce qui se passe dans les interstices de ces ellipses si « brutales » (il n'y a aucun enchainé dans le film et très peu de fondus au noir). Par exemple, à un moment donné, nous passons d'un plan de chambre d'hôtel à un plan de grand ensemble de la rue. La femme tenant toujours son enfant par la main, est penchée en avant, en train de ramasser un croissant sur le trottoir, tandis que le commentaire dit : « J'ai acheté un croissant pour Sylvie... Elle n'en a pas voulu et elle l'a jeté... » Mais déjà, sur l'image, elle a offert le croissant à un clochard qui passe, titubant. Et le reste de la scène sera raconté avec un décalage très sensible qui caractérise un des types de structures image-commentaire, décalage dans le temps mais aussi entre notre appréhension de la scène et la description qu'en fait la femme... Elle ne dit jamais le mot « clochard »... C'est un « homme » qui passait... Et ce n'est que tout à la fin qu'elle signale pudiquement « qu'il avait bu »... alors que dès son apparition il était évident qu'il était ivre-mort.

Une autre scène montre jusqu'à quel point ces rapports entre les ellipses et le commentaire peuvent devenir complexes. Ayant relevé sur un journal l'adresse d'une firme qui embauche du personnel, la femme descend dans le métro avec son enfant. Dans le plan suivant, elle passe devant une plaque portant le nom d'une rue et sort du champ, qui reste vide. Le commentaire dit : « J'ai enfin trouvé la rue. » On passe à un plan d'ensemble de l'intérieur d'un café... Sylvie est assise au fond, dos à la caméra ; le commentaire reprend : « J'avais demandé qu'on garde Sylvie, mais quand je suis arrivée, la place était prise. » La femme entre dans le champ venant de la rue et s'asseoit en face de Sylvie... et face à la caméra.

Raccord dans l'axe : plan rapproché de la femme qui lève la tête et regarde vers la caméra : « J'ai commandé un chocolat », dit le commentaire... Nouveau raccord dans l'axe et, en gros plan, elle boit son chocolat : « Sylvie était sortie sans que je la voie » (elle lève la tête vers la caméra), « mais la serveuse s'en est aperçue et l'a ramenée. » Nouveau raccord dans l'axe pour revenir à l'ensemble du début. Sylvie est à nouveau (toujours) assise face à sa mère, la serveuse ressort déjà du champ. Dans cette scène extrêmement complexe, on voit que non seulement le commentaire peut évoquer l'action qui se passe « pendant » les ellipses

(ce qui aboutit, pour une fois, à l'élimination totale des dialogues de la scène, puisque ceux-ci sont tous prononcés dans les interstices) mais aussi ce qui se passe « off » et surtout ce qui se passe dans une sorte de no man's land qui est peut-être « off » ou peut-être ellipsé, on ne sait lequel... Le film abonde en structures complexes de ce type, qu'à notre connaissance aucun cinéaste n'avait imaginées jusqu'alors.

Enfin, différentes structures « incidentes » viennent se greffer sur les grandes dialectiques qui déterminent la facture générale du film. Ce sont les différentes rencontres que fait la femme, les différentes confrontations avec les hôtelières, etc. (jamais, par contre, nous ne voyons les personnes auprès desquelles elle sollicite du travail). La plus remarquable, cependant, nous paraît être la structure des provisions : à cinq reprises le commentaire annonce qu'elle a acheté soit du lait, soit une conserve quelconque, mais jamais nous ne voyons ni l'achat, ni la consommation de ces denrées, seulement leur préparation sur le réchaud de la chambre (cette préparation, qui deviendra un des thèmes obsessionnels du film, est annoncée avant le flashback dans un très court rêve que fait la femme, assoupie dans un fauteuil chez la dame qui l'a recueillie : un réchaud est installé au milieu du terrain vague et la femme, heureuse, dansante, chauffe du lait pendant que des oiseaux chantent et que le soleil brille). Cependant, le dernier jour, avant de quitter la dernière chambre, nous voyons enfin l'achat et la consommation... mais pas la préparation. C'est en quelque sorte la réplique négative de cette structure répétée. Ce moment privilégié, ce renversement de structure, introduit, d'ailleurs, un autre moment privilégié : en achetant un croissant pour Sylvie (le troisième du film, le premier ayant été offert par une serveuse philanthrope) elle fait une autre folie avec le peu d'argent qui lui reste : une pochette-surprise pour la petite fille, ce qui donne lieu à la seule réplique prononcée par Sylvie tout au long du film : « C'est moche » dit-elle, en jetant la faveur trouvée dans la pochette.

A côté de ces procédés qui se répètent avec des variantes tout au long du film nous trouvons un certain nombre de procédés d'un caractère tout à fait exceptionnel ; seule une totale irréalité les relie entre eux tout en les détachant fortement d'un contexte par ailleurs parfaitement « réaliste » (le rêve cité plus haut en est le premier exemple). Une journée de recherche de travail est représentée par un seul gros plan de la femme qui regarde longuement la caméra, levant et baissant les yeux, tandis qu'un montage de bruits d'usine indique la compression du temps. Le plan suivant emploie un autre type d'ellipse « magique » : nous voyons la femme sortir d'un bâtiment, puis du champ, qui reste vide, tandis que la voix « off » dit que dans un endroit, on lui avait dit de revenir le lendemain A nouveau elle sort par la même porte, puis du champ, sans qu'il y ait eu changement de plan. « Mais le lendemain, il n'y avait rien ». (D'ailleurs, la juxtaposition de deux procédés de cette catégorie « magique » constitue un moment privilégié en lui-même.) Plus tard, elle sort de l'hôtel la nuit et se perd dans les rues du quartier. Son errance est indiquée par deux passages, droite-gauche, puis gauche-droite, devant la caméra sur un même fond noir parfaitement abstrait. Enfin, vers la fin du film, lorsqu'elle a dû abandonner son dernier hôtel et n'a plus d'argent, nous voyons tout un groupe de plans, champs et contre-champs, dans lesquels la femme regarde une fosse de chemin de fer à travers une grille. « Je suis passée par un endroit où il y avait des rails. » On entend enfler le bruit d'un train qui passe mais lorsqu'en contrechamp nous voyons les rails, il n'y a pas de train, et les rails sont rouillés et envahis par l'herbe. Le bruit du train enfle toujours et nous entendons à peine la suite du commentaire : « Mais ils ne devaient plus servir depuis très longtemps. »

VIII

Nous croyons avoir rendu compte de la complexité structurale du film. Comment rendre compte de sa qualité de chef-d'œuvre ? Si, d'une façon générale, nous appelons notre travail « analyse » plutôt que critique, c'est bien parce que nous estimons qu'une telle tâche est impossible. Seules la vue et la compréhension du film peuvent confirmer ce jugement dans l'esprit du lecteur. Et bien que la portée poétique de séquences telles que celle des rails ou du café nous paraissent évidentes, même à travers une simple description technique, comment rendre compte en paroles de l'étonnante création de Micheline Bezançon, comédienne apparemment aussi injustement oubliée aujourd'hui que le film lui-même, ou de la beauté extraordinaire, dans sa bouche, d'un texte qui, sur le papier, peut paraître plat, voire simpliste.

Les « spectateurs attentifs » qui n'aiment pas ce film (et en général, s'ils ne l'aiment pas, ils le méprisent et le détestent) font généralement grief au sujet, qu'ils jugent puéril, sentimental, mièvre, trivial, etc. Nous pensons que ce procès du sujet est une grande erreur, lorsqu'il s'agit de juger un film qui est vraiment un film, c'est-à-dire une œuvre à dimensions multiples et d'un traitement formel exhaustif. Hanoun, à force d'inquiétude formelle est parvenu à hausser son sujet au niveau de la grande tragédie (et pour notre part, nous ne pensons pas que ce fût un sujet si « bas » au départ). Après tout, est-ce que les sujets de « Crime et Châtiment » ou de « Macbeth », réduits à leur nudité de sujet, ne sont pas tout aussi triviaux ? C'est par le développement de l'écriture qu'ils sont devenus des chefs-d'œuvre... et c'est ce qui s'est passé ici.

Il faudrait revoir « Une Simple histoire » dans une salle parisienne. Nous pensons que chaque génération de cinéastes doit contenir deux ou trois esprits capables d'en saisir l'énorme, l'incalculable portée (comme ce fut d'ailleurs le cas de Jacques Becker, qui avait vu le film à l'époque où il tournait son chef-d'œuvre, « Le Trou »).

Qu'il soit bien entendu que nous ne préconisons pas l'application littérale de la forme et des techniques employées par Hanoun dans ce film. Ce qui est exemplaire ici, c'est l'attitude de rigueur absolue qu'il a adoptée vis-à-vis de la matière qu'il traitait, et quand nous parlons de matière nous entendons un ensemble fait de visages, de paroles, de gestes, de sons, d'images, de raccords, de grosseurs, etc., un ensemble où tout a une importance rigoureusement égale et où **tout** doit être susceptible d'organisation, organisation empirique, certes, mais seule, après tout, une organisation empirique peut atteindre, au cinéma, à cette complète articulation organique que Marcel Hanoun, seul jusqu'à ce jour peut-être, a obtenu avec sa « simple histoire ». — Noël Burch.

(Voir « Cahiers » nº 188 à 191. A suivre.)

(1) Voir « Cahiers » numéro 191.
(2) Que l'on retrouve, à l'état embryonnaire que nous avons dit, dans presque n'importe quel film commercial.
(3) Et de bien d'autres films dans l'histoire du cinéma. Que Pollet nous pardonne de l'avoir pris pour cible : son film est simplement l'application la plus systématique d'un principe qui a fasciné quantité d'expérimentateurs, de Germaine Dulac à Stan Brakhage.
(4) Il s'agit, ici encore, d'une notion qui n'est pas sans rapport avec la musique sérielle : voir les commentaires d'André Hodeir sur la musique de Jean Barraqué dans « La Musique depuis Debussy ».
(5) Procédé pourtant inventé par ce grand visionnaire que fut Léonce Perret dès 1912 !

Lucia Bose
dans « Cronaca di un amore »
de Michelangelo Antonioni





OZAWA SAKAE, MORI MASAYUKI, TANAKA KINUYO ET MITO MITSUKO : « UGETSU MONOGATARI ». (« CONTES DE LA LUNE VAGUE APRES LA PLUIE », 1953).



Souvenirs sur Mizoguchi (7)

par Yoda Yoshikata

Après « Saikaku Ichidai Onna » (« La Vie d'O'haru, Femme galante »), Mizoguchi réalisa « Ugetsu Monogatari » (« Contes de la Lune Vague et mystérieuse après la pluie », 1953). « Mon cher Yoda, me dit un jour Mizoguchi, je crois qu'on pourrait tirer quelque chose de très intéressant d' « Ugetsu Monogatari » (« Contes de Pluie et de Lune » d'Ueda Akinari). Tu sais, j'ai déjà pensé autrefois à adapter un de ces contes, « Lubricité d'un Serpent ». Si on y ajoute un autre conte, « Promesse aux Chrysanthèmes », et de plus un conte de Maupassant « La Décoration »... ne serait-ce pas formidable ? » Malgré ces déclarations de Mizoguchi, je n'arrivais pas à imaginer, réunissant ces trois contes, un scénario. « Lubricité d'un Serpent » décrit la transformation en femme d'un serpent désireux de séduire un jeune homme ; « Promesse aux Chrysanthèmes », l'histoire d'un guerrier qui, empêché de rejoindre la personne avec qui il avait rendez-vous, se tue, et, devenu fantôme, arrive à l'heure fixée ; « La Décoration » de Maupassant est l'histoire d'un petit fonctionnaire qui, obsédé par le désir d'obtenir la Légion d'honneur, ne se rend pas compte qu'il est trompé par sa femme... « Il faut centrer le scénario sur l'histoire de « Promesse aux Chrysanthèmes », me dit Mizoguchi : « un homme part en guerre. Il est de retour après une longue absence et ne retrouve sa femme que pour la voir disparaître au premier matin. Il apprend par la suite qu'elle est morte depuis des années... C'est une tragédie de guerre. Voilà un bon sujet. » J'ai ensuite découvert que Mizoguchi s'était trompé : en effet, l'histoire était celle d'un autre conte intitulé « La Maison dans les Roseaux ». Finalement nous avons construit le scénario d' « Ugetsu Monogatari » à peu près comme ceci : 1) Genjuro (le héros) quitte sa famille pour aller à la capitale ; 2) La guerre éclate ; 3) La vie de Genjuro dans la grande ville (ici s'insère l'épisode « Lubricité d'un Serpent ») ; 4) Après quelques années, Genjuro rentre chez lui et retrouve le fantôme de sa femme, Miyagi, déjà morte.

Parallèlement à l'histoire de Genjuro, nous avons décrit, en adaptant le conte de Maupassant, celle de Tobei, un paysan qui, rêvant de devenir samourai, quitte sa femme pour guerroyer et qui, devenu un grand chef militaire, retrouve sa femme que la guerre avait ravalée au rang de prostituée. Avant de commencer à rédiger le scénario, Mizoguchi m'a présenté à M. Ito Kisaku, décorateur, et nous a dit qu'il fallait absolument du « fantastique » à la Dali. Dans mon premier scénario, Genjuro incarnait le désir de l'argent et Tobei, celui de la gloire. J'ai créé en outre un personnage nommé Yohei, marchand cupide qui, après avoir été tué, réapparait : lorsqu'il se secoue en disant : « Mon corps est gelé ! », on entend les pièces d'argent carillonner. C'était presque un fantôme réaliste de Saikaku, bien loin du « fantastique » d'Akinari. Cela a pourtant beaucoup plu à Mizoguchi. « Eh bien ! C'est le chef-d'œuvre de Yoda », disait-il. Mais M. Nagata, le président de la Compagnie Daiei, a trouvé cela trop poussé. Nous avons écarté ce genre de « fantastique ». J'ai dû recommencer mon scénario. Voici les lettres qui m'ont été adressées par Mizoguchi, en commentaire à mon scénario d' « Ugetsu Monogatari ». Bien que nous nous rencontrions tous les jours pour en discuter, Mizoguchi préférait donner son opinion par écrit pour éviter tout malentendu. De plus, il avait surtout peur que je ne l'écoute pas.

Lettre 1

« 1) Mettre avant le générique quelques phrases expliquant bien les rapports entre le film et le texte littéraire original. A savoir : « Ce film est fait d'images que nous a inspirées le texte d' « Ugetsu Monogatari ». La forme du récit doit être bien différente, mais l'esprit en subsiste dans le film. Nous avons donc osé l'intituler « Ugetsu Monogatari ». — Fais-moi de belles phrases pour exprimer ce contexte.

« 2) Le premier sous-titre : « Lorsque la neige cesse de tomber... » est un point de vue un peu trop personnel de scénariste. Le public qui voit le film pour la première fois ne comprendra rien.

« 3) Dans le village. Les mots : « Je vais te tuer » doivent être remplacés par un geste menaçant. Dans cette scène de bataille, on pourrait faire tuer un ou deux paysans qui s'enfuient.

« 4) Dans l'arrière-cour d'une maison du village. « La bataille semble avoir commencé » : phrase qui manque de tension. Celui qui prononce cette phrase sait déjà que la bataille a déjà commencé. Si on place ici une scène d'incendie provoqué par les soldats, cela

donnera une impression de peur plus frappante et concrète.

• 5) Dans la montagne. Décrire non seulement la réaction des héros, mais aussi celle de tous les villageois qui ont peur de l'attaque des guerriers.

« 6) « Je veux faire fortune » (mots de Genjuro) doit non seulement signifier « Je veux gagner de l'argent », mais quelque chose de plus. Phrase à étudier. Etudier en même temps les mots tels que « honneur », « carrière », etc., pour que le public comprenne bien l'ambition qui pousse Tobei à partir en guerre.

« 7) Pour dégager l'opinion que le peuple a de la guerre, je te propose de mettre là une conversation entre paysans. Mais il ne suffit pas de leur faire dire : « C'est la guerre entre Hashiba et Shibata autour de la belle princesse Oichi no Kata. » Il faut accentuer la brutalité, la violence de la guerre. La conversation devra avoir lieu entre tous les paysans du village et en présence des héros, et se présenter comme une causerie quotidienne de voisins qui se rencontrent. Je te prie de l'étudier.

« 8) Les violences de la guerre provoquées par ceux qui possèdent le pouvoir sous prétexte d'une mission nationale ou tout simplement privée, accablent le peuple de toutes sortes de souffrances matérielles et morales. Même dans cette situation misérable, le peuple doit continuer à vivre, à se nourrir. J'aimerais exprimer et souligner ce contexte comme le thème principal jusqu'à la scène de la fuite en barque. Qu'en penses-tu ?

• 9) Dans l'arrière-cour de la maison de Genjuro. « Il faut charger le chariot avant la bataille » : un commentaire à couper. Il suffit que l'idée de la guerre soit présente dans le dialogue. Il faut supprimer toutes les phrases explicatives de ce genre. Il y avait un dialogue semblable dans une séquence précédente. Faire attention à ne pas tuer l'atmosphère dramatique par ce genre de répétitions.

• 10) Sur l'embarcadère : il faut rendre sensible l'impression d'une fuite éperdue devant l'horreur de la guerre. Etudier la description de cette scène.

• 11) Dans la barque : il faut de la poésie comme celle que l'on trouve dans « Nostalgie du Pays natal » du poète Hagiwara Sakutaro.

• 12) Etudier ce que dit Miyagi à son petit. Eviter les phrases banales et pleurnichardes qu'une mère prononce à son enfant dans les mélodrames.

« 13) Eviter les mots difficiles dans le dialogue et choisir des mots qui soient capables de nous communiquer facilement un sentiment. Le mot « Kassen » (« bataille ») donne l'impression d'un terme de fonctionnaire de l'ère Meiji. Trouve-moi un autre mot plus facile, plus doux.

« 14) L'homme qui crie : « De l'eau ! de l'eau ! », fais-lui donc boire du saké, faute d'eau.

• 15) Revenons à la scène de la fuite en barque. « Avançons ! », « Retournons ! », etc. — Eviter que tout cela soit explicatif. Il faut que les mots et les gestes correspondent exactement au sentiment des personnages. Je te prie donc de réétudier la composition dramatique de cette séquence sur le lac. Il faut de l'émotion, non pas un commentaire. Pour la seconde partie de la scène, la scène d'adieu sur la rive, faire attention de ne pas tomber dans la banalité.

• 16) Parfait pour la séquence de la poursuite d'Ohama. Je répète cependant une fois de plus que le sentiment dramatique doit être exprimé au second degré, dans une dimension « architecturale » et que tous les commentaires explicatifs sont inutiles. Amitiés. »

Lettre 2

« 1) Je viens de relire le premier passage du scénario que nous avons examiné la dernière fois. J'ai l'impression que les mouvements intérieurs des personnages dans la scène de la fuite en barque sur le lac ne sont pas bien exprimés. Je te prie de refaire la composition de cette séquence, à la fois dramatique et poétique.

• 2) Le texte du premier sous-titre, avant le générique, je le trouve un peu trop brutal, un peu trop « littérature prolétaire ».

• 3) S'il faut montrer la vie des villageois avant les désastres amenés par la guerre, il doit y avoir quelques plans de paysans aux champs, dans une rizière, ou d'artisans au travail, etc. Pour suggérer l'éclatement de la guerre, on pourrait montrer une scène d'adieu avec la mère, l'épouse et les enfants

« 4) La séquence 1 : un champ de bataille. La séquence 2 : des paysans au travail. — Cette composition est, de toute façon, trop schématique. Entre ces deux séquences, il n'y a pas de rapports dramatiques. L'une et l'autre sont comme l'huile et l'eau. Il y manque la tension.

• 5) Le panoramique sur une montagne nue est explicatif, trop symbolique. Le sanglot d'un gamin abandonné et affamé donnerait une émotion plus hallucinante.

• 6) Essayer de varier, dans la mesure du possible, l'émotion « dramatique ».

• 7) Pour éviter tout dialogue commentant l'action, je pense qu'il faudrait créer une gestuelle enracinée dans le caractère profond des personnages.

• 8) Ayant lu ton scénario jusqu'ici, j'ai l'impression que la réaction des personnages vis-à-vis de la guerre est assez banale et un peu trop vulgaire et ridicule. »

Lettre 3

• 1) Je me souviens d'une histoire chinoise : tandis que les hommes font la guerre à coups de fusil, les femmes, en les regardant avec mépris, continuent à faire la lessive. Dans cette seule phrase même, je sens de façon pittoresque une certaine profondeur dramatique et une certaine épouvante de l'humanité.

• 2) Il y a différents types de personnages : les bavards, les taciturnes, les contradictoires, les polis, les hypocrites, ceux qui ont l'air intelligents malgré leur imbécillité, ceux qui ont l'air ridicules malgré leur intelligence, etc.

• 3) Eviter la banalité du dialogue. Le dialogue n'est pas le commentaire de l'action.

• 4) Le caractère de Miyagi : elle incarne non seulement l'amour conjugal et la fidélité de l'épouse, mais encore la nostalgie natale : la tombe des ancêtres, les champs transmis de génération en génération, le retour annuel des saisons, la vie attachée à la barre.

• 5) Dans la scène de la barque sur le lac, il faut plus de poésie. Le dialogue est toujours trop explicatif.

• 6) Mettre le plan d'une barque attaquée par les pirates dans laquelle on ne trouve qu'un cadavre. Créer l'atmosphère d'un calme sinistre.

• 7) La scène d'adieu sur la rive est trop bruyante, pleurnicharde et banale.

• 8) Il faut que le dialogue, quoique « moderne », garde la nuance de l'époque.

• 9) La scène de la ville de Sakamoto est assez bien décrite, mais l'ambiance et le dialogue ne raccordent pas bien l'un à l'autre. Donner une dramatisation « architecturale ». Pour recréer l'atmosphère d'une auberge de l'époque, on pourrait, par exemple, tourner dans un vieux temple. Le désordre doit donner l'impression réaliste de la guerre. (Cela expliquerait qu'étant donné la foule de voyageurs et de réfugiés dans la ville, on ait fait d'un temple une auberge provisoire.)

• 10) Tobei pourrait être incorporé parmi les samouraïs-guerriers en faisant sa propre publicité : « Je suis un grand bonze du Mont Hiei-san ! » « Je suis le grand seigneur du manoir X ! », etc. A étudier.

• 11) Il faut essayer de trouver une ficelle astucieuse de transition entre la réalité et le symbole. Lorsque Miyagi se met à prier, l'apparition d'un bateau-fantôme pourrait être l'indice de sa mort future. Qu'en penses-tu ?

• 12) Je crois que l'apparition du fantôme de Miyagi est trop réaliste. Ne serait-il pas possible de faire apparaître dans une atmosphère poétique un personnage « fantastique » ? Donne-moi ton avis.

• 13) Si Wakasa (la princesse-fantôme) est un signe de mort, le fantôme de Miyagi est une preuve d'amour et de vie. Je voudrais expliciter davantage les différences de ces deux êtres. Penses-y.

• 14) N'aurais-tu pas quelques bonnes idées sur les amours d'un être vivant avec un fantôme ? De mon côté, je vais me documenter. Il me semble qu'il y en a dans les pièces classiques de fantômes.

• 15) Comme je n'ai plus fait de films sur les fantômes depuis des années, je te demanderai de bien vouloir essayer d'obtenir des détails quant à la description, l'atmosphère, etc.



MORI MASAYUKI ET KYO MACHIKO : « UGETSU MONOGATARI ».



KYO MACHIKO ET MORI MASAYUKI . « UGETSU MONOGATARI ».

« 16) Au sujet du meurtre de Miyagi dans la montagne, scène qui suit celle des amours de Genjuro avec la princesse-fantôme : il faut que cette séquence soit, en contraste avec la scène précédente, plus pathétique et plus triste.

« 17) Il y a un dialogue-conversation, c'est-à-dire un dialogue commentant l'action, mais à celui-ci je préfère un dialogue-drame, un dialogue « architectural ».

« 18) Je voudrais discuter avec toi de la « féminité » de Kyo Machiko qui exhale un parfum d'encens.

« 19) Si l'on veut symboliser les trois femmes de notre film par une odeur, Miyagi devrait être ce parfum ordinaire de l'encens qui imprègne l'intérieur d'un autel sombre et humide, Ohama le parfum écœurant d'un bâton d'encens de mauvaise qualité qui brûle ordinairement dans les cimetières, et Wakasa, elle, symboliserait la forte odeur de l'encens qui remplit les toilettes et chambres des hôtels de passe (ceci doit être une odeur bien bizarre !).

« 20) La manière de présenter Yazaemon sous les traits de Méphisto sera difficile. Je vais l'étudier. Si tu as de bonnes idées à ce sujet, fais-moi les savoir. Amitiés. »

Lettre 4

« A réétudier la scène d'amour où apparaît la princesse-fantôme. Comment la traiter ? (1) D'une façon réaliste et logique ? (2) D'une façon mystérieuse et donc dans un style distancié et ironique ? (3) Ou bien en jouant avec le mystère et le réalisme ?

« Mais de toute façon, on ne peut pas écarter entièrement le réalisme dans cette scène. Tout le problème est de savoir comment éviter le décalage entre cette scène onirique et la trame principale des événements réels du film et comment les fondre entre eux. A savoir : trouver une ficelle telle qu'un « bateau-fantôme », pour donner progressivement au film une atmosphère de plus en plus étrange et mystérieuse. Comme cela est très important, je te prie de bien réfléchir. Pour le moment, moi, je n'en ai aucune idée. En discutant ensemble, cela nous viendra peut-être. Amitiés. »

Lettre 5

« 1) Séquence se déroulant dans un hameau de montagne : comme il s'agit d'une chaumière, il me semble difficile d'imaginer un corps-à-corps « au premier étage ».

« 2) Exprimer les sentiments de Miyagi qui, attendant avec impatience le retour de son mari, mène une vie difficile et vagabonde.

« 3) Eviter de tomber dans l'excès de structuration de la trame, mais plutôt tâcher d'approfondir la psychologie des personnages.

« 3) La forme du « fantastique » permet une vision sociale ironique ou satirique de l'histoire ; ce qu'il est difficile de faire apparaître dans un style réaliste. Je pense qu'il est insignifiant de raconter une histoire de fantômes pour la curiosité qu'elle peut susciter en elle-même.

« 4) La scène où Miyagi est attaquée par les soldats affamés et celle où Ohama est violée se ressemblent trop : dans chacune d'elles, il y a une maison et deux personnes. Regarder s'il serait possible de varier.

« 5) A partir d'ici, il faudrait insister davantage sur le contenu du film et sa thématique. Je te prie de mettre en valeur une certaine profondeur de réflexion, tout en restant fidèle à la trame du récit.

« 6) La scène de la vieille maison de la princesse-fantôme sera capitale dans le film parce qu'elle est la plus « dramatique ». Il serait trop simple de divulguer là l'origine de la princesse. Je te prie de réfléchir s'il est possible d'exprimer de façon « fantastique » la psychologie de la princesse. Pour satisfaire le grand public !

« 7) Montrer le sujet du film — la pensée de l'auteur — est, je crois, beaucoup plus important que de raconter une histoire.

« 8) Il y a dans ton scénario un personnage que je ne comprends pas du tout : un certain Aradera Yoza que le Dieu de la Mort prive de la vie. Qu'est-ce que tu veux dire par là ? Ecarter les ficelles d'un symbolisme trop facile.

« 9) Il faut penser à émouvoir le grand public. Je crois que ton scénario manque de force. Je te prie d'y réfléchir. Amitiés. »

Lettre 6

« 1) Encore la scène de la ville de Sakamoto : je crois que tu es trop préoccupé par le développement des événements. Je te prie de faire une description « dramatique » déterminante.

« 2) Je n'accepte pas ta façon de voir l'armée arrivant dans la ville en poussant des cris de victoire. J'imagine plutôt une ville triste ravagée par la guerre.

« 3) Après avoir lu ton texte jusqu'ici, j'ai l'impression que le ton du scénario est un peu trop héroïque et mélodramatique. C'est une belle façon de conter, mais cela ne suffit pas. Ce qui compte, c'est l'idée — quel grand mot ! — qui est latente sous le drame. »

Lettre 7

« 1) La description de la maison close est trop rudimentaire. Pire encore l'apparition d'Ohama. Tout est trop approximatif.

« 2) Pour les retrouvailles de Tobei et d'Ohama dans cette maison close, je te propose de reprendre le procédé exceptionnel que Maupassant a utilisé dans une de ses nouvelles (« Le Lit 29 ») où le mari retrouvait avec étonnement sa femme alitée dans une maison de traitement réservée aux prostituées. Examiner absolument le passage de cette rencontre. C'est la bonne conscience de l'homme et sa naïveté qu'il faut mettre en valeur. J'exagère un peu, mais voilà ce qui importe dans l'analyse de l'individu. De la sorte toute invraisemblance paraîtra naturelle. Les événements dans cette scène doivent être liés l'un à l'autre. Ainsi toute la scène, aussi longue soit-elle, pourra tenir. Si tu n'arrives pas à rendre cette scène, tout ton scénario serait inutile. Cette scène sera le point culminant du drame. Il faut absolument que tu y arrives. Amitiés. »

Lettre 8

« Encore pour la scène de la maison close. Approfondir la psychologie d'Ohama vis-à-vis de son mari Tobei pour dévoiler le côté humain de la femme (parce qu'ici, pour la première fois, elle se met en face de la tragédie humaine en tant qu'être social). Il s'agit de l'esprit de l'amour humanitaire. Ce que je dis est pédant, mais il faut pousser le drame jusqu'à ce point-là. (Je sais bien que tu n'as pas assez de temps, mais cela ne veut pas dire qu'il suffise de développer l'intrigue). Pour la mise en scène de ce passage, je tiens absolument à ce que tu me donnes sérieusement ton avis. Amitiés. »

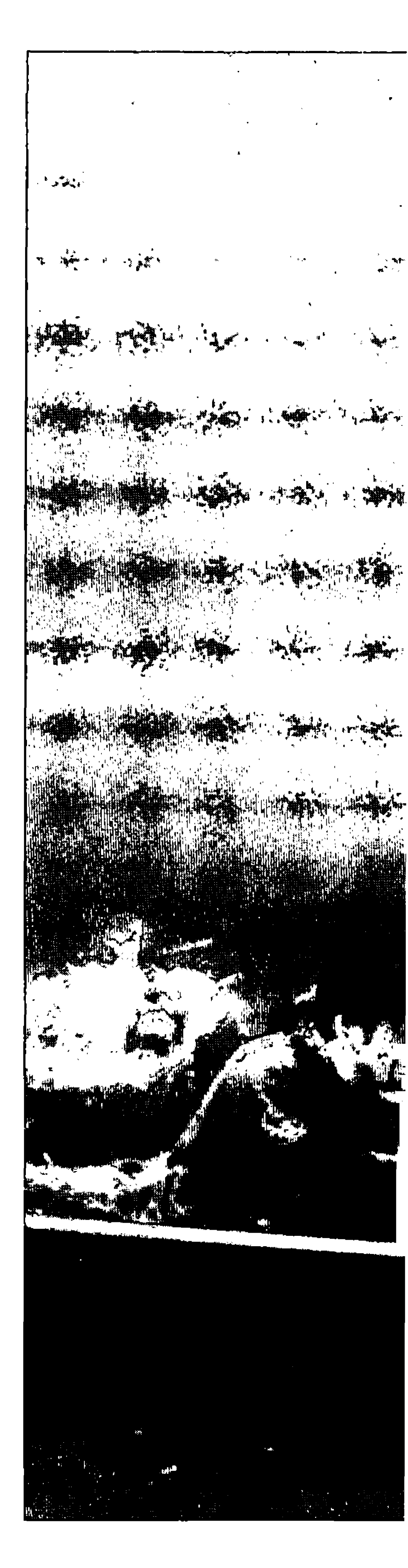
Lettre 9

« Je pense que la rencontre d'Ohama et de son frère Genjuro n'est pas nécessaire pour montrer l'état d'âme d'Ohama après la scène de la maison close. Il faudrait centrer le drame sur les rapports du couple seul. Le dialogue intime entre le mari et la femme doit être plus naturel, plus vivant. Une ambiance « intimiste » — voilà ce qu'il nous faut pour nous assurer d'un effet « dramatique ».

« 2) Pour la scène de l'adieu au bord du lac, je maintiens qu'il faut absolument exprimer les sentiments les plus humains qui devront surgir naturellement chez Genjuro quand il se sépare de sa famille. Amitiés. »

Ainsi, le film « Ugetsu Monogatari », que Mizoguchi réalisa en 1953, est-il avant tout une complainte moraliste sur les agissements d'une humanité pervertie et mutilée par la guerre. « Saikaku Ichidai Onna » décrit le destin ingrat d'une femme persécutée sous le régime féodal, tandis que « Ugetsu Monogatari » expose la tragédie de deux couples, qui prend toute sa résonance dans une dimension sociale beaucoup plus large et complexe. L'évolution « idéologique » est très nette. O'haru, l'héroïne de « Saikaku Ichidai Onna », quoiqu'elle montre parfois quelque fermeté d'âme, n'est au fond qu'une victime passive au désespoir sans lendemain. Mais les deux héros d' « Ugetsu Monogatari » se veulent maîtres de leur destin en ce sens qu'ils pensent que le paroxysme de leur désir ouvrira sur sa réalité. Aussi acceptent-ils eux-mêmes la situation tragique. Cette conception dramatique est en effet assez rare dans l'œuvre de Mizoguchi, exception faite pour « Gion no Shimai » (« Les Sœurs de Gion »). La guerre stimule l'instinct d'émancipation de ces deux hommes sous toutes les formes

d'arrivisme. Le paysan pauvre peut rêver « dramatiquement » d'un monde profitable. La guerre comporte toujours cet élément de folie qui fait apparaître les virtualités de l'existence. La guerre n'est alors qu'une promesse illusoire de bonheur, nourrie avec d'autant plus de conviction chez les pauvres gens.
« Ugetsu Monogatari » est la chronique du rêve déçu, de l'espérance trompée. C'est, au fond, littéralement, le conte de la pluie et de la lune. S'opposent à leur conduite et à leurs désirs, leurs femmes inquiètes, qui s'efforcent de les retenir, et qui, dans leur humilité fataliste, n'envisagent point de ciel meilleur. Le seul vrai bonheur pour elles : rester ce qu'elles sont, garder ce qu'elles possèdent...
La scène finale d' « Ugetsu Monogatari » devait représenter la déréliction sans appel des personnages. Mais la Compagnie Daiei voulut une fin « plus raisonnable ». C'est ainsi que Tobei sauve sa femme Ohama de la déchéance et jette son armure aux orties pour retourner avec elle au village et se reconvertir avec Genjuro à la vie paysanne. Je détestais cette conclusion parce que moralisatrice. Mizoguchi en était également mécontent. Mais il l'a filmée, en essayant de faire sentir que ce retour à leur première condition était inexorable.
Il se posait un problème quant au tournage proprement dit : comme Kyo Machiko devait bientôt tourner ailleurs, il fallait commencer par la scène de la princesse-fantôme. Or, cette scène était le point culminant du drame. De plus, Mizoguchi avait pour principe de tourner en continuité. Toute l'équipe avait très peur de sa réaction, mais, au grand étonnement de tous, Mizoguchi se plia volontiers aux exigences de la Compagnie. Nous fûmes plus déçus que soulagés. Mais cela ne devait pas se passer aussi simplement. Pendant le tournage, l'humeur de Mizoguchi fut exécrable. Ses exigences immotivées mirent tout le monde à la torture. Dans la scène où Genjuro essaie d'écarter, d'exorciser l'image de la Mort qu'incarne cette princesse, l'acteur Mori Masayuki, le corps meurtri lors de répétitions violentes, voulut abandonner le rôle. En outre, Mizoguchi lui avait dit : « La Mort t'obsède. Ne mange pas, maigris ! ». Comme je l'ai déjà dit, Mizoguchi s'inspira du Nô pour réaliser cette scène : le maquillage de Kyo Machiko, son costume et ses parures, son comportement (en particulier lors de son apparition dans le couloir de la maison). Lorsque la princesse découvre que Genjuro veut l'abandonner, la physionomie de Kyo Machiko évolue admirablement. Mizoguchi fit changer son maquillage plan par plan.
Mizoguchi ne pensait jamais au découpage. Il semblait ne s'intéresser qu'à créer des effets « dramatiques » et se moquait presque des raccords. La dynamique de l'image dépasse en effet tout schéma cinématographique. C'est la charge de chaque plan qui fait vivre le film.
Mizoguchi se refusait à écouter le moindre conseil venant de son équipe et cependant, il aimait que tout le monde s'oppose à lui. Cette petite guerre ne cessait pas entre Mizoguchi et son opérateur (Miyagawa Kazuo) ou son décorateur (Ito Kisaku). Il est superflu de mentionner les exigences de Mizoguchi dans le domaine musical...
« Ugetsu Monogatari » fut sélectionné pour le festival de Venise. Mizoguchi et moi partîmes pour la première fois en Europe. A la réception de l'Hôtel Excelsior, nous avons rencontré William Wyler. « Un vieux bonhomme ! », me dit Mizo-san, « C'est un metteur en scène très habile au « cadrage vertical ». C'est tout ce que j'ai appris de lui. » J'ai alors trébuché et marché sur les pieds de mon voisin. A peine avais-je demandé pardon qu'il s'en alla. On nous dit que c'était Marcel Carné qui venait d'arriver pour présenter « Thérèse Raquin ». « Il n'y a que toi pour oser piétiner le disciple favori de Jacques Feyder ! », plaisanta Mizoguchi. A Venise, il se comportait tout le temps comme mon propre père : « Allons ! fais attention de ne pas piétiner les dames en robe du soir ! Quel scandale ce serait ! », etc.
Dans le hall du Palais du Festival, Mizoguchi fut très étonné de se trouver en présence d'une grande exposition rétrospective consacrée à son œuvre ainsi qu'à celle de Chaplin. Mizoguchi espérait obtenir un prix. « Je ne peux pas rentrer au Japon sans rien ! », répétait-il. La nuit, il priait même Dieu dans sa chambre d'hôtel. De toute façon, « Ugetsu Monogatari » obtint le Lion d'Argent. Dans le ferryboat, Mizoguchi éleva ses mains jointes vers la statue du Lion d'or de la Place San Marco, en disant : « Merci beaucoup ! Merci ! » La critique des journaux italiens fut très favorable.
Pendant ce voyage à Venise, le plus grand événement pour Mizoguchi fut sans doute la première présentation du « cinémascope ». Après avoir vu « The Robe », il ne cessa de parler de ce nouveau procédé. En fait, je crois qu'il rêvait sérieusement de l'utiliser bientôt. « Sansho Dayu » (L'Intendant Sansho), qu'il réalisa après ce voyage, était déjà, pour ainsi dire, un essai, une propédeutique au cinémascope. Par la suite, la Daiei envisagea de produire des films en « vistavision ». Pour cela, Mizoguchi et l'opérateur Miyagawa firent un voyage d'études aux Etats-Unis. Je regrette vraiment que Mizoguchi soit mort avant de faire un film pour le grand écran. — YODA Yoshikata. (A suivre. Traduit du japonais par Bernard Béraud, André Moulin et Yamada Koichi, publié avec l'aimable autorisation de la revue « Eiga Geijutsu ». Lire le début des souvenirs du scénariste et ami de Mizoguchi dans nos numéros 166-7, 169, 172, 174, 181 et 186).





OZAWA SAKAE, MORI MASAYUKI, TANAKA KINUYO ET MITO MITSUKO : « UGETSU MONOGATARI ».

1



2

le cahier critique

1

Luis Buñuel :
« Belle de Jour »
(Catherine Deneuve).

2

Dusan Makavejev :
« L'Homme n'est pas un oiseau »
(Milena Dravic).

Séverine sortit à cinq heures

BELLE DE JOUR Film de Luis Buñuel. Voir générique dans notre numéro 191, p. 68.

1. La phrase qui nous requiert se dit dans « Nazarin », peu avant que n'interviennent les énigmatiques tambours : « Le drame, c'est que tu es entièrement du côté du Bien et moi entièrement du côté du Mal, voilà pourquoi nous sommes tous les deux inutiles ». Cette phrase — chuchotée à l'oreille de Nazario par celui qui vient de l'arracher aux autres prisonniers —, les mises en défaut successives de notre certitude critique nous ont rendu trop méfiants pour que nous espérions voir avec elle s'amorcer un sens plausible de l'œuvre buñuellenne. Du moins n'est-il pas excessif de penser qu'elle indique, aussi bien que la raison de nos fautes de lecture, la figure des pièges où risquent à chaque pas de tomber les personnages et faux héros qu'une telle œuvre anime. Le premier de ces pièges consistant d'ailleurs en sa propre formulation qui, à mobiliser notre attention vers les trop éclatants « Bien » et « Mal », la détourne de l' « entièrement » par deux fois exprimé. « Bien » ou « Mal », finalement, peu importe, l'inutilité se reconnaît au fait d'être **entièrement** ici **ou** là, de s'en tenir à une seule attitude ou option, à une détermination unique, à un principe intouchable. Etre utile, par contre, faire œuvre utile, consisterait à passer d'un bord à l'autre, non pas en s'en tenant à un compromis ou moyen terme, à quelque opportunisme ou tiédeur de comportement, mais en vivant entièrement l'un **et** l'autre côté, en s'engageant à fond dans les contraires et les antagonismes. Jouer en quelque sorte les contrebandiers, pratiquer le va-et-vient, la navette et l'aller-retour, sans cesse ni répit, vivre en transit. Jouer, en quelque sorte, les passeurs. Mais passeurs de quoi ?

Uniquement, sans doute, du fait de passer, de franchir, sans prétendre à d'autre vérité que celle qu'inscrit la trace des pas, sans détenir d'autre valeur que celle, précaire, de ce mouvement incessant.

Il revient à peu d'élus — cinéastes ou personnages — de négliger ainsi les pôles au profit de la trace et de l'oscillation. Mais tout a lieu, avec Buñuel, comme si, ceux à qui fait défaut pareille plasticité, il leur revenait du moins de comprendre ce qui se passe en face, sur l'autre rive ou bord, mieux et bien plus que ceux qui y résident. Et d'être moins lucides quant à leur propre jardin.

Ainsi Nazario est-il suivi dans ses pèlerinages par une prostituée et une folle, et reconnu comme saint (qu'il soit seulement inutile ou bien nuisible est une autre grande question buñuelienne sur laquelle il n'est pas lieu de s'étendre), par un criminel impénitent.

Ce pouvoir de franchissement, Séverine, dans « Belle de jour », le détient.

2. Passé certain seuil douteux, la vie de Séverine *s'ordonne*, en effet, autour de deux axes distincts séparés par la césure de cinq heures, axes que, selon la terminologie adoptée — morale, sociale, médicale — l'on définira comme ceux du Bien et du Mal, du Vice et de la Vertu, de la frigidité et du masochisme, de la fidélité conjugale et de la prostitution. Sollicités par quelques énigmes et points douteux, et la réputation de Buñuel cinéaste « onirique » nous autorisant, croyons-nous, à le faire, nous abandonnons ces premiers degrés trop superficiels à notre goût, pour placer le film tout entier sous les instances opposées du Réel et de l'Imaginaire. La structure circulaire du film aussi bien que l'égalisation absolue des plans, tant au niveau plastique qu'à celui de la narration, nous acheminent vers une impasse à laquelle autant de visions qu'on voudra n'empêcheront pas que nous nous heurtions toujours. Un autre mode d'approche s'imposant alors, c'est curieusement par un retour aux degrés superficiels primitivement délaissés qu'il nous sera permis de cerner « Belle de jour » au plus près. Une stratégie du retrait nous conduit à progresser en quelque sorte par régression, nous conformant à la démarche même qui attribue au film sa place curieuse dans le cinéma moderne.

Souvenons-nous, en effet, que dans l'entretien accordé aux « Cahiers », Barthes exprimait le vœu, voilà cinq ans, que les œuvres modernes en viennent ou reviennent (par un mouvement qui serait le contraire exact du renoncement et d'une défaite), à l'histoire, aux personnages, aux situations, ajoutant même prophétiquement que, « tant qu'il y aurait des scènes de ménage, il resterait des questions à poser au monde ». « Belle de jour » répond à ce désir, qui compte les unes et les autres. Il n'en manifeste pas moins une authentique modernité en exigeant de nous une lecture en surface, sans appel aucun à un référent ou une instance extérieurs à lui, lecture littérale, en quelque sorte au pied du plan.

A ne nous attacher au film qu'en tant que film, que voyons-nous ? Une suite de plans, bien réels et matériels, eux, dont il importe aussi peu de savoir s'ils renvoient à des faits effectivement survenus ou à quelque fantasme. Un certain nombre d'entre eux montrent Séverine subissant divers outrages et agressions, ou nous laissent entendre qu'elle les subit. Passé certain moment de flottement, juste avant le point-limite, moment où jouent encore la peur d'être reconnue (imposant les lunettes noires), la répulsion vite retombée devant le premier client (l'épisode avec Blanche), ou le manque de savoir-faire (celui avec Maistre), elle accepte passivement ou participe avec calme et bonne volonté, quand ce n'est pas, comme on l'a bien vu, dans le plaisir et l'abandon. Seules exceptions, mais celles-là de taille et révélatrices, les plans où lesdits outrages lui sont infligés par ou sur l'ordre de son mari (ainsi de la scène du début, où elle hurle et manifeste une indubitable terreur des chats, des coups et du viol, et de celle où, ligotée à l'arbre, elle est souillée).

Prenant place dans l'un des deux axes que nous avions distingués tout à l'heure, et que nous nommerons ici — plutôt que de nous référer à l'instance de la Vertu ou du Bien — l'axe de la conjugalité, ces scènes s'approprient et intègrent les transgressions et comportements donnés comme spécifiques de la série adverse, soit celle de la prostitution. Ces moment sont aussi les seuls où Séverine se voit dispensée de franchir la frontière nécessaire, nous l'avons vu, à l'utilité des personnages buñueliens, les seuls où, se tenant entièrement d'un seul côté des choses, elle additionne les attributs apparemment antagonistes de l'une et l'autre catégorie. Nous avons vu que la fixité et l'immobilisme étaient, chez les personnages de Buñuel, générateurs de drame : il ne nous étonne guère que ces instants soient ceux où elle manifeste irrécusablement sa terreur et sa répulsion.

Si l'on rejoint maintenant l'autre série, celle de la prostitution, l'on constatera d'abord que tout s'y passe pour le mieux. Séverine s'épanouit, elle se déploie dans l'espace avec une élégance et une aisance accrues, le rouge avive discrètement ses joues, et comme si de part et d'autre de la ligne de démarcation, *ceux qui ne la passent jamais* gagnaient au va-et-vient du véhicule et du médiateur qu'elle constitue, elle se rapproche de son mari avec les gestes mêmes qui la font se suspendre, chaque jour, au bras de ses clients.

Assurée à cinq heures de sa liberté (entendue dans une acception seulement professionnelle) elle vit la dissociation, le partage absolu de sa vie dans le don, l'engagement et une totale sincérité.

Survient alors, sous les traits de Marcel (Clémenti), un ferment de catastrophe, et cela pour la seule raison qu'il est, du côté de chez Anaïs, l'équivalent exact de Pierre, trop évidemment opposé à lui pour n'en être pas l'image inversée et le double inquiétant. Au chef de clinique (ce qui constitue l'une des plus hautes formes de consécration bourgeoise), répond le truand déclassé.

Le premier possède la beauté ordonnée, rassurante et fade, l'autre le charme et l'élégance noirs (perversement rehaussés par la malformation dentaire), l'un se vêt proprement, l'autre porte des chaussettes trouées, mais au fond **ils veulent la même chose**, à savoir posséder seuls Séverine (fût-ce pour la livrer à d'autres, mais du moins seront-ils les organisateurs de la mise en scène). Un premier désordre s'installait dans le comportement de Séverine quand elle se voyait à la fois

le lieu de convergence de la conjugalité et de la perversité, la véritable catastrophe seconde surviendra quand un élément de la série perverse visera à s'approprier ce qui, par postulat, appartient à l'autre bord, à savoir l'exclusivité. Les deux processus, on le constate, étaient identiques par symétrie inversée. Il n'était d'issue possible au film que celle où les deux éléments de blocage à l'intérieur d'une série se verraient réunis au terme de la narration pour se détruire l'un l'autre. Marcel blesse Pierre, et meurt peu après. Se trouve ainsi mis à jour le défaut de mobilité dénoncé par Buñuel, ici particulièrement pernicieux, puisque, prenant le masque de la largeur de vue, il feint d'admettre des éléments venus du dehors pour mieux les incorporer à son propre système, dans une abusive capitalisation qui est tout le contraire de la liberté.

Ainsi suivi dans la lecture de ses plans, sans appel au référent venu du dehors, sans recours au psychologisme ou à la morale, à la psychiatrie ou à toute sorte de justice que l'on voudra, « Belle de jour » échappe même aux instances supérieures — qui ont aussi le défaut de faire appel à la transcendance —, du Rêve et de la Réalité.

Suite de plans et de séquences, le film s'articule selon deux séries formelles qu'il nous faut lire en faisant abstraction de tout « niveau », de toute « hiérarchie » ou étagement, et c'est dans le passage, non d'un mode de vie ou de morale à un autre, que Séverine conquiert une sorte de sérénité, mais dans le va-et-vient de l'une à l'autre de ces catégories formelles. Qu'elle soit empêchée dans le mouvement de cette liberté, même avec l'illusion de pouvoir, sans rien **franchir,** mobiliser les contraires, et le drame éclate.

La collision finale, il va sans dire, ne clôt en rien le film. Si, en un miraculeux lever de rideau, en un abrupt changement à vue, s'effectue ce qui est peut-être une guérison, une résurrection, un réveil ou une réconciliation, dans un bruit de clochettes, de miaulements et de grelots mêlés, si la boucle se ferme pour repartir en d'autres trajets, voilà qui n'en confirme que mieux que pour se relancer au lieu que de tourner à vide, un mécanisme (ici, celui du film) se doit, au préalable, d'avoir été bloqué ou du moins enrayé.

3. L'on conçoit alors qu'une existence qui se manifeste, d'absolue et inéluctable façon, dans le faire, le geste et le mouvement, dans un dangereux engagement, dans un véritable « corps perdu », ignore les remords et le secret, voire l'intériorité et la profondeur. Et, plus sûrement que tout, le mensonge et la tromperie.

Sans relancer les spécieux débats sur la fidélité ou la trahison à un livre, il n'est pas inutile cependant de faire appel à un point précis du roman de Kessel pour, désignant la distance que prend à son endroit Buñuel, voir se confirmer ce que ses autres films proclament, à savoir l'impossibilité de mentir qui régit ses personnages. Dans le roman de Kessel, en effet, c'est Séverine prise de remords qui avoue tout à son mari. Une telle chose, cet aveu d'un secret lourd à porter, d'une intériorité pesante et génératrice d'angoisse est inconcevable chez Buñuel. Le contraire du personnage buñuelien, c'est Phèdre, c'est-à-dire la figure du secret et de l'aveu.

Il n'est que de se rappeler la galerie de personnages buñueliens (de Viridiana à Monsieur Husson, des personnages de « La Jeune fille » à ceux des « Hauts de Hurlevent », qui clament à tout bout de champ-contrechamp ce qu'ils se proposent de faire et s'y conforment, leurs haines et leurs désirs, d'Archibald, lancé trompeusement dans une confession qui s'avèrera superflue, à la femme de chambre, pour vérifier qu'ils n'ont ni arrière-pensée ni dissimulation et que, s'ils restent opaques et énigmatiques, ce mystère s'indique comme tel en pleine lumière, débarrassé de toute profondeur et par conséquent irréductible à l'interprétation. Chaque acte est parfaitement lisible en soi, mais leur somme s'avère indéchiffrable, déjouant sans cesse notre goût de la causalité, selon un processus qui préside au fonctionnement général des films eux-mêmes : la clarté de chaque plan s'y voyant compromise au regard du suivant, un groupe de plans dans l'ordre de la séquence, la suite des séquences elles-mêmes par la totalité du film, et jusqu'aux films qui semblent se livrer entre eux à ce jeu réciproque d'occultation (au point que l'on parla des renoncements et conversions de leur auteur) (1). Si l'ambiguïté consiste à préserver la possibilité de sens multiples, les films de Buñuel sont ambigus, mais le mouvement qui les anime ne l'est pas, qui procède par successions de significations sur le point d'affleurer et aussitôt niées, sens qui s'ébauchent et se récusent dans la durée, mais ne s'étagent jamais en profondeur.

D'où le type de lecture qu'ils réclament, étrangère en tout point au déchiffrement, à la psychanalyse ou toute autre méthode de décryptage, mais qui devrait se conformer — entraînée ellemême dans le procès dialectique du film — au jeu de récusation réciproque que des signes antagonistes se livrent indéfiniment.

Cette volonté de tout dire et d'abolir les dualités classiques extérieur-intérieur, superficie-profondeur, visiblecaché, de livrer une œuvre à ciel ouvert et étalée, institue une sorte de proximité indéchiffrable et menaçante, une forme de clarté illisible à force de franchise. En cela seulement, et par l'utilisation commune d'un processus de réitération indéfini qui consiste à étouffer le sens à l'imminence de son surgissement, sans jamais l'anéantir mais en quelque sorte par paralysie et neutralisation, à le rendre au silence avant même qu'il n'ait subi sa confirmation, se justifie le rapprochement, souvent pratiqué, entre Sade et Buñuel, dont — quoi qu'on en ait dit —, les érotiques s'opposent radicalement (2). L'un et l'autre soutiennent la comparaison avec ce soleil noir des alchimistes dont parle le Duc dans « Belle de jour ». Soleil qui n'est jamais noir : c'est à force de fixer sa blancheur et son éclat que le noir s'installe en nous et progresse en notre vision. — Jean NARBONI.

1) Ainsi se comprend que chez ce cinéaste athée le sens du sacré soit plus fort que chez aucun autre. La référence à la naissance et à l'éducation en pays profondément marqué par le catholicisme ne suffit pas. C'est en fait, qu'il faut se tenir au plus près de la divinité pour mieux la réfuter (ce qui est le contraire d'un athéisme confortable et satisfait), de même qu'il faut amener la vérité au bord de la lumière pour la voiler, la charité au bord du sacrifice pour la retourner en égoïsme et ainsi de toutes les déterminations.

2) Disons — hâtivement — que celle de Sade est encyclopédique, combinatoire, exhaustive, descriptive, tandis que celle de Buñuel est fugitive, non-saturée et éclatante.

Technique de l'hypnotisme

COVEK NIJE TICA (L'HOMME N'EST PAS UN OISEAU) Film yougoslave de Dusan Makavejev. **Scénario :** Dusan Makavejev. **Images :** Aleksandar Petkovic. **Musique :** Petar Bergamo et la 9e Symphonie de Beethoven. **Interprétation :** Milena Dravic (La Coiffeuse), Janez Vrhovec (L'Ingénieur Rudinski), Boris Dvornik (Le chauffeur), Stole Arandelavic (Barbulovitch), Eva Ras (Sa femme), Roko (Le magicien). **Production :** Avala Film, Belgrade, 1965. **Distribution :** Studio 43. **Durée : 1 h 20 mn.**

Dusan Makavejev, c'est l'intelligence au service de la passion de vivre. Alors que d'autres, fouettés par le même besoin, s'enferment dans la « maison du cœur » — Xanadou, Labyrinthe, ou Locus Solus —, lui, d'abord, fait confiance au pouvoir de connaître, au voir et à l'entendre : primauté de la réalité extérieure, du « temps qui passe », du « monde comme il va ». C'est un sens et un goût profonds de l'actualité, du hic et nunc de la geste humaine, où il n'est de mystère que cette façon d'être à ce point présent. « Si vous me demandez les films que j'aime, je crois que la meilleure réponse est celle-là : les journaux. » (Interview, in « Cahiers », no 182.)

Refus du sentimentalisme, refus de la métaphysique, refus de l' « art », car tout se tient. Refus du fermé au profit de l'ouvert, de l'unité au profit du mouvement, du séjour calme au profit du passage. Le film de Makavejev c'est avant tout l'œuvre de quelqu'un qui

regarde vers le dehors, qui a élu domicile dans les fluctuations des modes, dans le jeu des échanges, dans le trafic des circulations, appellations modernes du Bruit et de la Fureur shakespeariens. Par la même raison, cet homme est « Op » (mot qu'il affectionne) et documentariste (ses premiers films) : toujours le journalisme, école communale d'un tiers de l'humanité (en gros les tenants de la coexistence pacifique, voués à l'information, stade suprême de la consommation).

Dès lors, Makavejev devait nécessairement faire une entrée en force dans le monde hyper-réglé du cinéma. Il inaugure sa carrière de « metteur en scène » en terroriste tranquille et bon enfant.

Car il a compris une chose essentielle : qu'il faut être plus intelligent que l'intelligence, plus rusé que la ruse, plus artiste que l'art. L'être, en quelque sorte, contre eux. Ainsi, bien plus que redresseur de torts, il s'impose comme tordeur de cous (le beau, le bien, le vrai ; en un mot : les mesures, anciennes et les nouvelles), nostalgique d'une droiture originelle : celles des tropismes et des trajets animaux. (Car cet homme averti, qui en vaut vingt-quatre par seconde, est évidemment un naïf.)

Comme d'autres, donc, choisissent la liberté, lui il choisit le mouvement, et il engage à ce défi la problématique construction du film. Rien ne demeure en équilibre, rien ne se clôt sur soi, mais toute chose, au contraire, se réfléchit en plusieurs, et s'éclate, répercutée. Ce n'est pas le montage des attractions, cher à Eisenstein, c'est celui des répulsions. Mieux : ce n'est pas le montage du tout, car les télescopages se font à l'intérieur même du plan, ou des séquences, qui sont mêlées, entrechoquées. La caméra n'est plus tant ici œil multiplicateur qu'appareil vorace, affolé de sa propre faim. Si les images signifient c'est d'abord cette fureur qui les fait être. Exemple : au début du film, les allers-retours de la chanteuse à l'ouvrier, via la salle en fête. La vision cinématographique n'épouse le rythme de la musique et la tonalité de l'ambiance que pour mieux imposer son diktat. Et c'est ce diktat qui exprime, selon une chimie en apparence semblable, mais en réalité totalement opposée à celle du mimétisme impressionniste.

Car ici ce qui se met en scène, cyniquement, c'est une volonté : celle de faire regarder plus loin, comme au-delà du cadre. D'où cette progression à l'emporte-pièce, qui fait fi de toute harmonie ; cette allure de cataracte ; cette dérive d'insecte fou qui vient buter contre la vitre de chaque apparence. Cinéma de l'accueil, de la profusion, qui, merveilleusement, sait garder les mains vides. Car ce qu'il épuise, dans cette quête infinie, ce ne sont pas les choses, mais lui-même, son propre désir.

Il y a ainsi une équation « surréaliste » dans le film de Makavejev. (Desnos l'aurait aimé, sans doute.) La séquence du concert, avec l'orchestre et les comédiens — notamment le moment où ils traversent l'usine, et où la robe d'une des actrices commence à s'enflammer —, atteint à une espèce de fantastique évoquant Poe et Kafka. De même, la scène, assez troublante, de l'hypnotiseur, révélatrice — sa réutilisation en prégénérique l'atteste — de l'ambiguïté fondamentale du film : à la fois ethnographique (« je me suis demandé : qui sont ces gens ? ») et lyrique ; didactique et dionysiaque ; satirique et grave.

Y a-t-il là une contradiction ? Makavejev, qui est un homme aux idées claires, quoique larges, et qui sait prendre parti, s'explique : « C'est en regardant le *numéro* de l'hypnotiseur, dit-il à propos de la femme de Barbulovic, dans le film, qu'elle comprend soudain qu'il y a une autre forme d'hypnose dont elle doit se débarrasser. Là, je veux montrer que parfois des choses mauvaises en elles-mêmes peuvent aider les gens. Un pseudo-hypnotiseur peut aider quelqu'un à comprendre... » Cette attitude évoque les rites de régénérescence par simulacre de suicide : l'art, paradoxalement, se justifie au moment même où il se met en question. Makavejev sait que la vie se gagne ; et de cela, ombres et clartés, il fait le cinéma.

Jacques LEVY.

Le regard brûlant du conteur

LA CHASSE AU LION A L'ARC Film français en couleurs de Jean Rouch. **Images** : Jean Rouch. **Son** : Idrissa Meiga, Moussa Hamidou. **Montage** : José Matarasso, Dov Hoenig. **Assistants** : Damouré Zika, Ibrahima Dia. **Interprétation** : Tahirou Koro, Wangari Moussa, Issiaka Moussa, Bélébia Moussa, Yaya Koro, Ousséini Dembo, et l'apprenti Ali. **Production** : Films de La Pléiade, avec l'assistance technique du Comité du Film Ethnographique - Musée de l'Homme. Tournage à la frontière des Républiques du Niger et du Mali au cours de sept missions du Centre national de la Recherche scientifique et de l'I.F.A.N. du Niger, de 1957 à 1965. **Distribution** : La Pléiade.

Nous qui, dirait Perrault, « apprenons à vivre en lisant », nous savons qu'en tous lieux n'a pas cours notre papyrophagie éthique. Ainsi, à l'Ile aux Coudres, ou « au Pays plus loin que loin », (faut-il en conclure que l'éloignement de ces lieux est forcément spatial ?), des hommes apprennent à « vivre en vivant », en proie aux gestes et à l'épopée, parleurs directs d'une seule vie, la leur, pleine de détails justifiés, intéressante à raconter.

Il y a dans ce savoir matière à contracter des complexes de différence — d'infériorité ou de supériorité —, selon que nous cédons à notre vanité ou à notre honte d'hommes-livres plus généraux que nous-mêmes. Si bien qu'au moment de rendre compte du phénomène, devant ces hommes sans recul de livre pour vivre leur vie et parler leurs mots, deux tentations symétriquement insidieuses peuvent surgir d'éliminer la préoccupation gênante pour nous de cette sorte d'innocence. D'un côté, une tendance à l'ironie colonialiste du civilisé trop sûr de lui, de l'autre, aux béatitudes ethno-hagiographiques, type Claude Roy, de celui qui doute trop de lui-même en tant que « civilisé ». Jean Rouch éprouve certainement quelque tristesse honteuse de ce que notre civilisation n'est plus (de par la paternité adventice de Marx et du Coca-Cola ?), mais une grande fierté de ses racines anciennes qui ont fait de nous hommes d'écriture, de réflexion, de morale individuelle et spiritualiste. Et c'est peut-être de cette opinion cohérente et riche concernant sa propre condition de civilisé que Rouch a pu faire le tremplin intellectuel d'une des œuvres de compréhension les plus pénétrantes appliquées à une civilisation étrangère.

Audio-visualité en main, on pourrait croire pourtant ce genre d'entreprise étranger au travail de la réflexion : on pose la caméra devant les choses et le magnétophone devant les paroles ; la réalité cautionne et l'on se croit à l'abri des risques de gauchissement. Or c'est justement là qu'ils sont les plus grands, tant les saveurs visuelles et langagières de la vraie vie sont matière à captation pour des jouissances louches et des leçons équivoques. Car l'enregistrement de la *réalité*, pas plus que la *pure poésie*, ne peut se passer de l'intervention fondatrice d'un responsable de la matière enregistrée (cadrée, montée, sonorisée, donc, intégralement choisie). Par là cet enregistrement n'est pas à l'abri du jeu de la connotation.

Exemples : — Un bébé noir : rondeurs de ventre, rondeurs de joues, yeux effarés à l'iris de velours. Cette matière adorable est immédiatement récupérable par tous les systèmes de mièvrerie schweitzerienne ou autre.

— Les détails des préparatifs et de la chasse ; tous peuvent s'insérer, pittoresques, dans un esthétisme pour amateurs distingués d'art sauvage. Etc.

Même en bonne santé — c'est-à-dire efficaces en fonction du propos de Rouch à définir —, les signes ne sont pas à l'abri, en tant qu'ils s'offrent à plusieurs déchiffrements, des microbes de la lecture. La vigilance du cinéaste enregistreur de réalités doit être d'autant plus aiguë et constante que la réalité elle-même, en certains cas particuliers de sa splendeur, trahit le moindre geste d'hommage reproducteur par d'insupportables cabotinages, s'intégrant à tort et à travers aux systèmes de signification du plus bas étage tels que cartes postales, conceptions du monde à quatre sous, etc.

L'effort, la réussite, le chef-d'œuvre de Jean Rouch dans « La Chasse au lion à l'arc », c'est la longue patience d'un cinéaste qui a pris passionnément le temps de se demander jusqu'à quel

point, en ses différences, la réalité a le droit d'enchanter l'œil et l'esprit, et peut être approchée et connue d'eux. Interrogations, il va de soi, simultanément menées dans l'unité d'une expérience : heureux et cherchant à comprendre, Rouch a participé à la chasse au lion, comme Pierre Perrault à la pêche au marsouin. De sorte qu'on ne peut démêler complètement, dans la miraculeuse justesse du résultat, la part due à l'amoureuse exaltation d'un homme enchanté de son sujet et celle d'un cinéaste assez mûr pour en dominer l'effrayante richesse. La santé des signes en question ici, Rouch l'évalue et la constitue d'après leur pouvoir de distribuer à bon droit compréhension et bonheur.

« La Chasse au lion à l'arc » est un récit véridique pour les enfants : on ne se paie pas la tête des enfants, mais il faut tout de même en racontant leur faire plaisir pour capter leur attention.

Le récit des chasseurs au retour prend en ce sens la valeur de représentation redoublée de la démarche même de Rouch : l'exploit devenu épopée, le récit devenu poème par l'ardeur qu'on a de raconter. Ce pur élan de parole justifie, en écartant tout soupçon de pittoresque facile, les ornements du discours. Telles les métaphores homériques, dont on sait les complaisantes volutes, certaines traversées de l'écran par un Gao au vêtement bleu flottant, certaines apparitions de girafe (seul animal dont le galop, par le loisir exceptionnel qu'il a de se transmettre des pattes à la tête, semble analysé au ralenti par le temps réel de son déroulement : beau phénomène), apparaissent ici, délectables, comme détails rituels d'un cérémonial du dire enthousiaste. Récit donc enchanté et enchanteur, dédié symboliquement aux enfants, « La Chasse au lion » est, à un autre niveau, prosaïquement destinée aux adultes blancs, pairs de Rouch. Ethnographique et ethnologique à la fois, le film de cette chasse précise en ses coordonnées spatio-temporelles (à la frontière Mali-Niger, une pratique en voie de disparition), est un relevé systématique, exhaustif, raisonné. Et le génie de Rouch à ce niveau, est d'avoir fait de ces scrupules proprement scientifiques de description et d'explication jaillir un nouvel élan poétique, celui du dire scrupuleux. Ce miracle de sourcier s'accomplit au terme d'un sérieux passionné de la quête et serait mis trop vite au compte d'un art divinatoire acquis par contagion, par identification avec l'esprit religieux des chasseurs filmés.

Pour comprendre « de l'intérieur », il fallait seulement arriver à un tel degré de justesse dans le regard et d'intelligence dans le commentaire que puisse apparaître clairement la nécessité de chaque préparatif, la méchanceté de la hyène, la rancune dangereuse du lionceau assassiné, la leçon de courage donnée en mourant par cette lionne qui vomit sa mort. Alors, plus loin même qu'une interprétation exacte des comportements et des gestes, l'exigence de compréhension va jusqu'à tenter d'éclaircir « ce domaine de la sensibilité », dont parlait Valéry, « qui est gouverné par le langage ». Langage oral ici, cuisine de l'épopée entre les gestes et la parole, des grandes devises du poison « boto » jusqu'aux récits du retour.

Il appartenait à un enfant de l'écrit d'oser de telles confrontations. — S. PIERRE.

L'affranchi de Louisville

CASSIUS LE GRAND Film français de William Klein.

Le recours à la fiction dans « Polly Maggoo » était pour Klein le moyen aussi élémentaire qu'impératif de dénoncer en les caricaturant les objets proposés aux regards et les moyens d'investigation (certains reportages télévisés) propres à les énumérer. La lucidité invoquée étant en fin de compte rendue inaccessible par la multiplicité des trajectoires engendrées, dispersant le propos en d'incessants jeux de miroirs. De l'univers frelaté des modélistes parisiens à celui des combats de boxe aux U.S.A., il n'existe qu'un pas. Mêmes activités semi-clandestines ignorées du grand public, régissant ici et là les normes d'un cérémonial étendant sa domination au-delà des lieux mêmes proposés au spectacle pour alimenter la presse écrite et audiovisuelle de la manière que l'on sait.

L'envergure de « Cassius le grand » ne saurait se limiter pour sa part à quelques incursions dans les milieux de la boxe outre-Atlantique. Il importe à Klein, cinéaste blanc américain, de dresser par trois fois dans trois différentes villes — Miami, Boston, Lewinston — le portrait d'un champion du monde devenu fer de lance du problème sociopolitique posé par la ségrégation raciale américaine.

L'oblitération du déroulement des deux combats contre Liston — tronqués au profit de quelques clichés nous en restituant l'issue et les phases prépondérantes — contient sa propre leçon, celle d'éviter la séduction des signes, à laquelle n'eût guère échappé un certain cinéma hollywoodien trop habile à souvent escamoter les résultantes des cas envisagés.

Klein, adoptant par ailleurs les mobilités de caméra du « télévisé en direct », lui fournissant toutes possibilités de saisir à l'arraché les coordonnées d'un fait innovant de continuelles prolongations, agira par effractions et effusions successives, motivées par l'intention de dénouer toujours plus avant le complexe enchevêtrement d'attitudes et de passions dérobant Clay à toute sérieuse appréhension.

Le film s'offre donc comme somme d'éléments juxtaposés illustrant l'ascendant du boxeur sur le public noir et les résurgences inévitables qu'elle implique sur le plan politique.

La première séquence consacrée aux commanditaires ayant monnayé l'ascension de Clay, recoupant l'interview d'un professeur de l'université de Miami, nous dévoile le malaise agitant l'Amérique à son égard : élevé dans une ville du Sud, épousant les tics de l' « american way of life », fabriqué par les Blancs, il refuse une fois champion du monde de succomber au confort matériel et d'accorder à ses protecteurs une quelconque reconnaissance. Phase initiale de toute contestation d'un ordre établi. Instant où le regard du Blanc qui n'était que fascination est pris à son propre piège et vacille vers l'angoisse.

Clay brandissant le masque de l'arrogance ne cesse de se définir par le spectacle, forçant le regard en allant au plus profond de l'image que le Blanc s'est forgée de lui et de sa race. Ce sera donc l'orgueil, envers de la honte, d'être Noir. Tournant contre les Blancs leur propre phraséologie, se convertissant aux Black Muslims, rejetant l'héritage iconographique des anciens maîtres, inscrivant sa violence dans les limites du ring, assujetties comme le théâtre à des règles normalisées par les Blancs, Clay n'échappe pas au sort des « Nègres » de Genêt condamnés aussi à être comédiens. Il pourrait comme eux déclarer au public : « ... Nous aurons encore la politesse, apprise parmi vous de rendre la communication impossible. La distance qui nous sépare originelle nous l'augmenterons par nos fastes, nos manières — car nous sommes aussi des comédiens. »

C'est précisément cette mutation d'un événement isolé en phénomène d'allure nationale qui est ici étudiée, Klein filmant les réactions provoquées dans les rues, les night-clubs, ou les salles de billard de Miami par la défaite de Liston, parvenant à faire ignorer la présence des caméras en privilégiant tel ou tel visage extirpé pendant quelques instants par les vertus du langage de l'anonymat des ghettos noirs, pénétrant dans un cours d'art dramatique où de jeunes comédiens apprennent en s'identifiant à leur héros le cri de la révolte.

Menacé par les Black Muslims dont il s'est séparé, subissant de la part des Blancs les brimades infligées à ses frères de couleur, Clay prend, dans les dernières séquences, un ton d'une sourde gravité, moment où le jeu cessant à son tour, l'ultime message adressé — son refus de combattre au Viet-nam — acquiert une entière signification.

Il semble que Klein, cernant prise après prise la lente évolution de Clay, d'abord simple Noir assumant sa condition puis symbole même de la lutte menée par sa race, ait contracté à ses côtés l'exigence de l'authenticité. Démarche aussi éloignée des facticités de Reichenbach que de nos habituelles niaiseries télévisées.

En quelque sorte les lettres de noblesse d'un style. — Patrick BENSARD.

Entretien avec Howard Hawks

(suite de la page 21)

tude je le sais avant lui. Je ne crois pas par exemple qu' « El Dorado » soit un grand film, mais je crois que c'est un très bon divertissement.

Cahiers Vous connaissiez aussi très bien Cecil B. DeMille.

Hawks J'ai travaillé avec lui comme accessoiriste d'abord, puis, plus tard, comme son égal : il me demandait parfois conseil. Lorsqu'un de ses films tournait mal, il me demandait : « Qu'est-ce qui cloche dans mon film ? » Pour deux de ses films muets, j'ai écrit les intertitres. Il n'avait pas beaucoup d'humour, et quand on faisait les intertitres, on en profitait pour y glisser des répliques amusantes. Lorsqu'il allait au cinéma voir un de ses films et qu'il entendait les gens rire, ça lui plaisait.

Lui et moi nous n'avions rien en commun. Je ne pouvais rien apprendre de ses films parce que je n'aurais pas pu faire ce qu'il faisait. Mais il savait se faire aimer. Il n'y a pas de doute que ses films aient plu à plus de gens que ceux de n'importe quel autre metteur en scène. Mais je ne crois pas que les gens avaient véritablement de l'admiration pour son œuvre. C'est tellement théâtral, c'est comme les drames du bon vieux temps. Il me disait : « Comment fais-tu toi ? Tes personnages ne sont jamais bruyants ! » Je répondais : « Ils le sont, ne t'en fais pas : ils tirent des coups de pistolet, et des trucs comme ça... »

Cahiers Vous avez toujours dans vos films des filles nouvelles et très belles. Comment et où les trouvez-vous ?

Hawks L'autre soir, au cocktail, Mr. Sullivan m'a dit : « On a l'impression que vous attirez les jolies filles, comment faites-vous ? » Moi, je ne sais pas, simplement les filles m'intéressent et comme on sait, à Hollywood, que j'en ai fait débuter un grand nombre, beaucoup viennent me trouver. Si des gens avec qui je travaille voient une jolie fille, ils me l'envoient. J'en vois des centaines, et quand l'une d'elles me plaît, eh bien, je la prends. Je ne cherche pas une actrice, mais un tempérament. On met des années et des années pour devenir une bonne actrice, mais en cinq minutes vous pouvez juger de la personnalité de quelqu'un, c'est inné... Vous savez, quand elles ont cette joie de vivre, cette vitalité, comme une petite brunette que nous avons vue l'autre soir. Elle avait tant de vitalité, que je sentais que je pourrais en faire quelque chose, si je trouvais quelque chose qui lui convienne. Jane Russell, je l'ai trouvée dans un cabinet dentaire.

Pour Lauren Bacall, c'est ma secrétaire qui a commis une erreur : je lui avais demandé de faire rechercher une photo de cette fille et elle lui envoya un billet pour venir à Los Angeles. Je ne la voulais pas du tout. Mais elle avait du caractère, elle voulait travailler. J'allais la renvoyer le jour suivant, mais je me suis dit : laissons-la rester quelques jours et visiter les studios. Mais elle ne voulait pas voir les studios, elle voulait se mettre au travail. Et elle se donna beaucoup de mal. Elle avait une toute petite voix, exactement comme cette fille blonde qui était dans la voiture hier soir. Je lui ai dit : « Pour l'amour du ciel, allez travailler votre voix. » Elle s'est retournée et elle s'est mise à parler avec une grosse voix profonde. Alors je lui ai dit : « Continuez comme ça. » En quinze jours, elle avait changé de voix. J'aime qu'une femme soit sophistiquée. Si elle entre et dit « Hey ! » d'une voix de basse, c'est mieux que si elle dit « Hello ! » avec une petite voix perçante. Vous comprenez ? Une voix grave est généralement une marque de sophistication, la marque d'une actrice bien entraînée. J'aime également les voix qui permettent aux femmes de paraître plus que leur âge. Bacall avait dix-huit ans lorsqu'elle débuta. Mais dans le film elle a l'air d'en avoir vingt-quatre ou vingt-cinq. Charlene Holt aussi était trop jeune pour Mitchum et Wayne, mais je ne voulais pas utiliser une femme d'un certain âge que le public n'aurait pas voulu regarder pendant deux heures. Charlene est grande et merveilleuse à regarder et je lui ai dit : « Si tu pouvais arriver à rendre ta voix un peu rauque, je te donnerais le rôle. » C'est facile. Je la trouve bonne dans le film. Elle n'a pas encore assez de maturité peut-être, mais elle est agréable à regarder. En fait, le rôle aurait dû revenir à une femme d'une quarantaine d'années, vous savez. Seulement, je préfère regarder celles qui sont jeunes.

Michele Carey aussi est très bien, elle est robuste et nature. Ce n'est pas le genre de fille qui porterait des habits à la mode, avec ses cheveux fous et ses petites hanches étroites. On aurait pu prendre un garçon pour son rôle dans « El Dorado », mais je trouve que c'était plus amusant avec une fille.

Cahiers Quel a été précisément votre rôle sur « The Outlaw » ?

Hawks J'ai écrit l'histoire d'après une légende du Sud-Ouest qui disait que Pat Garrett, le shérif, aimait Billy le Kid, qu'il le laissa partir avec une fille et qu'il tira dans la figure d'un autre homme qu'il fit enterrer comme Billy le Kid. Nous avons travaillé dessus, et j'ai aussi trouvé Jane Russell et le garçon. Puis, comme j'avais l'occasion de faire « Sergeant York » et que Howard Hughes avait toujours eu envie de faire de la mise en scène, je lui ai laissé « The Outlaw ». Mais j'avais quand même travaillé deux semaines dessus. J'ai tourné tout le début. Mais je ne trouve pas que ce soit un très bon film. Assez drôle peut-être, une sorte de parodie. Mais je ne l'aurais pas fait de la même manière. Je me serais plus attaché à la vérité. Mais il a plu au public et Hugues avait toujours voulu être metteur en scène, alors...

Cahiers Vous êtes-vous bien entendu avec John Huston au moment de « Sergeant York » ?

Hawks Oh oui, on s'est bien amusé ensemble. Il me devançait toujours. Nous n'avions pas de scénario. Chaque jour nous écrivions de nouvelles scènes. Nous avons dû commencer sans script et l'histoire n'est pas racontée dramatiquement mais strictement de façon narrative. Huston venait me trouver, m'apportait des scènes et le lendemain on les tournait.

Cahiers Il a joué un rôle plus important que Jesse Lasky ?

Hawks Jesse Lasky n'était pas un scénariste, il était à la tête de la Paramount. C'était un producteur qui avait beaucoup d'influence. C'est lui qui m'a donné mon premier travail, ainsi qu'à Cooper. J'avais lu son scénario et lui avais dit : « Cela ne vaut rien. Assieds-toi et dis-moi pourquoi tu as acheté cette histoire. » Il me raconta une histoire toute différente, alors je lui dis : « Mais il n'y a rien de cela dans ton scénario. Je ferai le film si tu peux obtenir Gary Cooper. » J'ai appelé Cooper au téléphone : « Ce n'est pas Lasky qui t'a donné ta première chance ? — Oui — A moi aussi : il a besoin de toi et il a besoin de moi. » Il m'a répondu qu'il viendrait me voir et quand il est arrivé, il n'a parlé que du fusil que je venais d'acheter. Finalement je lui ai dit qu'il était temps d'aborder le nouveau projet et il m'a répondu : « A quoi bon, tu sais bien qu'on accepte. » Nous sommes donc allés retrouver Lasky et nous lui avons dit : « Si tu nous laisses tranquille, on est prêts à faire le film. Ecoute, tu as acheté l'histoire et tu en es responsable, alors laisse-nous faire. » Et on s'est mis au travail.

Nous tournions depuis trois ou quatre semaines quand j'ai rencontré Jack Warner. Je lui ai demandé : « Qu'est-ce qui ne va pas ? Vous n'aimez pas le film ? » Il m'a dit : « J'étais occupé. » Je lui ai annoncé que j'allais arrêter le tournage jusqu'à ce qu'il trouve le temps de jeter un coup d'œil sur ce que nous avions fait : « Ne fais surtout pas ça, a-t-il dit, je viendrai voir. » Après avoir vu ce que nous avions tourné, il a dit : « C'est formidable, tout ce dont tu auras besoin, je le mettrai à ta disposition. Continue. » Cela nous donna bon moral, on termina le film et lorsque je le lui montrai, il a seulement dit : « O.K., c'est tout. — Mais je n'ai pas fini le montage. — Cela m'est égal. Tu ne vas pas abimer ce film. Il sortira exactement comme il est. » Le film sortit et le public l'aima ainsi. Et il gagna environ deux millions de dollars.

Cahiers On dit que vous modifiez beaucoup vos films au tournage ?

Hawks Je ne change pas le sens des dialogues, mais parfois je modifie l'approche d'une scène. Par exemple dans « I Was a Male War Bride », il y avait une scène très bien écrite : l'interrogatoire de Cary Grant qu'on prenait pour une femme. Et pourtant, je ne la trouvais pas drôle. Alors j'ai eu une idée et j'ai dit à Grant : « Ce n'est pas toi qui dois avoir honte, c'est le type qui te pose les questions. Toi, au contraire, tu dois le provoquer... Tu as lu toutes les questions et tu dis : « En voilà une bonne qui arrive... Celle-là n'est pas mal non plus. » Et le Sergent devient de plus en plus confus. » J'adore mettre mes personnages dans des situations embarrassantes. Vous vous rappelez la scène de « Man's Favorite Sport ? », quand Rock Hudson avale une chenille sans s'en rendre compte ? Eh bien, je la referai dans mon film sur le Viet-nam. Il y aura un briefing et un soldat voudra toujours interrompre l'officier qui fait l'exposé. On ne veut pas le laisser parler et quand on lui donne la parole, il dira simplement : « C'est trop tard... — Comment, c'est trop tard ? — Oui, vous voyez les petits gâteaux que vous mangiez en parlant ? Eh bien parmi eux il y avait un scarabée et vous l'avez avalé. »

Cahiers Certaines personnes ont vu une autre fin de « Scarface » ?

Hawks Oui, à cause de la Censure, j'avais dû tourner une fin où l'on pendait Scarface. Mais comme je n'avais pas Muni, je n'ai pu faire que des gros plans de pieds, de visages des journalistes assistant à la scène, de nœud coulant. C'était très mauvais et n'a pratiquement jamais été montré.

Cahiers Pourquoi n'avez-vous jamais fait travailler Hemingway comme scénariste ?

Hawks Je lui ai demandé plusieurs fois d'écrire un scénario pour moi, mais il m'a répondu : « Howard, dans ma spécialité, je suis le premier pour le moment. Rien ne me dit que si j'essayais un autre genre, j'aurais autant de succès. Alors je ne veux pas prendre de risques. »

Cahiers On dit que Welles a collaboré à « I Was a Male War Bride » ?

Hawks Pas avec moi en tout cas. Peut-être a-t-il travaillé sur une première version de ce scénario, mais quand j'ai fait ce film et quand nous l'avons écrit, il n'est jamais venu travailler sur la moindre scène.

Cahiers Vous allez donc tourner un film sur la guerre du Viet-nam ?

Hawks Je ne sais pas. Il faut que le « War Department » approuve l'histoire. S'il n'approuve pas, nous ne ferons pas le film. J'ai très vite écrit un scénario, en trois semaines ou un mois. C'est un bon scénario. Si le « War Department » n'est pas d'accord, je remettrai peut-être mon projet à plus tard, lorsque cela sera possible. Mais c'est infaisable sans son soutien car maintenant on ne peut pas bénéficier de l'équipement dont les soldats se servent là-bas.

Cahiers Vous avez écrit le scénario seul ?

Hawks Non, avec deux scénaristes. Je prends très souvent de jeunes et nouveaux auteurs. Si je vois une émission de télévision qui est bien écrite, j'engage le scénariste. C'est très souvent comme cela que j'en trouve.

Cahiers Quelle en est l'histoire ?

Hawks Une histoire véridique. Trois histoires mêlées en une seule. Il s'agit d'une expérience vécue. C'est l'histoire de quelque chose de défini que l'armée veut accomplir, et qu'elle accomplit au cours du film. Et c'est à travers cette mission que l'on découvre les personnages. C'est encore une fois l'histoire des rapports entre deux hommes.

Cahiers Quel sera votre point de vue sur la guerre ?

Hawks C'est une toute nouvelle guerre, vous savez, cela ne ressemble à rien de ce qu'on a pu voir jusqu'ici. Les Américains se battent contre des hommes de petite taille, qui sont habitués à ce pays. Un petit sac de rien du tout serait suffisant pour mettre tout l'équipement dont un Vietcong a besoin pour se défendre, alors que les Américains... Les Vietcongs se déplacent plus facilement. Les gens à qui j'ai parlé disent que ce sont les soldats américains qui viennent des fermes, de la campagne, qui s'en sortent le mieux. Ils sont étonnamment habiles paraît-il.

Cahiers Dans « Sergeant York » vous aviez un point de vue ironique sur la guerre. Il semble mal de mise dans un film « réaliste »...

Hawks « Sergeant York » n'était pas ironique. Je n'aime pas l'ironie. Je préfère l'humour, ce qui est complètement différent. L'histoire du sergent York disait qu'il avait capturé 80 Allemands. Bien, mais cela est impossible. Les Allemands voulaient être capturés. Mais cela, l'Histoire ne le dit pas. Et j'ai vu que je ne pourrais pas tourner une scène sérieuse sur York en train de capturer ses quatre-vingts Allemands. Alors nous avons commencé avec le coup du dindon. Le public rit et oublie le côté invraisemblable de l'exploit. Et puis, une fois qu'il a tous ses prisonniers, il veut s'en débarrasser, personne n'en veut et cela devient comique. Mais ce sont des faits véridiques. S'il avait couru tout autour de la colline comme s'il était Lone Ranger, et avait surgi en tenant quarante Allemands dans une main et quarante dans l'autre, vous auriez ri, mais d'une autre façon. Je n'ai jamais rencontré York, mais je lui ai envoyé des centaines de questions auxquelles il m'a répondu sur magnétophone. Mais mon film sur le Viet-nam sera un film vrai, réaliste... (1)

(Propos recueillis au magnétophone par Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Bertrand Tavernier. Traduction de Claudine Tavernier.)

(1) Réalisé lors du récent passage de Howard Hawks à Paris (et précisément le mercredi 28 juin au matin), l'entretien qui précède constitue pour nous la reprise d'une conversation commencée onze ans plus tôt par Rivette et Truffaut (« Cahiers » nº 56). Il se passerait donc de tout commentaire si notre silence sur un aspect de la conjoncture actuelle ne risquait d'oblitérer **idéologiquement** l'œuvre de Hawks, ce que nous ne voudrions pas.

Nos lecteurs ont eu par cet entretien confirmation de ce qu'ils savaient sans doute déjà : Hawks prépare un film sur la guerre du Viet-nam. Il nous faut donc préciser ici que nous ne prenons pas le fait de préparer un tel film, aujourd'hui, aux Etats-Unis, pour autre chose que ce qu'il constitue : un acte **politique** et d'une politique que nous condamnons. Encore faut-il préciser ce qu'une telle condamnation présuppose.

Si la politique en question n'est pas condamnée comme **aberration** (et elle ne saurait l'être par qui connaît l'Amérique ou son cinéma), mais comme engagement **logique,** c'est que nous condamnions déjà auparavant les présupposés idéologiques de la quasi-totalité du cinéma américain. Disant cela, il ne s'agit même pas pour nous d'en appeler au principe gidien selon lequel « c'est avec de bons sentiments qu'on fait de la mauvaise littérature », ni au développement si profond de Simone Weil sur ce thème, puisqu'ils revendiquent tous deux un choix **délibéré** du mal. Or, ce qui constitue la dimension fondamentale du cinéma américain (dimension sur laquelle il faudra revenir un jour ou l'autre systématiquement), c'est une imperturbable bonne conscience. Mauvaise conscience et peut-être bien conscience tout court étant d'apparition cinématographique plus tardive, **moderne** (dont certains ont témoigné, en Amérique même : Kazan, Kubrick, Penn, Lewis et quelques autres). Se cacher cette tare d'un certain cinéma américain dans son énormité même, c'est passer purement et simplement à côté du **génie** qui lui est propre et du même coup à côté de ses chefs-d'œuvre : c'est s'en interdire l'accès (ce n'est pas par hasard que lesdits chefs-d'œuvre ne sont pas reconnus comme tels aux Etats-Unis où ce qu'ils manifestent ne fait pas même **problème).** Ainsi la prise de position de H.H. sur un événement dont l'urgence nous sollicite, nous autres, de l'autre côté de la barrière, n'a-t-elle rien que de très hawksien.

Il importait donc qu'aucune censure ne vînt ici en masquer l'ampleur. Qu'aucune idéologie ne vînt en relayer une autre. Le gigantesque et parfois génial sottisier qu'est, à bien des égards, le cinéma américain qui nous passionne (ou plutôt : nous a passionnés, car ne nous passionne plus à Hollywood qu'un chant du cygne), ne doit **jamais** être dissimulé mais **toujours** appréhendé comme tel.

Entretien avec Jerzy Skolimowski

(suite de la p. 39)

là, premièrement : je dois dire que tous les films se ressemblent parce que tous les films sont mis sur des bobines, lesquelles, par l'intermédiaire d'un projecteur, sont projetées sur un morceau de tissu blanc : l'écran. Ceci bien sûr, est une plaisanterie, mais c'est parfois une amère vérité. Parce que ce genre de question est trop souvent posée aux metteurs en scène. Dans les entretiens que je lis partout je trouve toujours cette question : quelles influences avez-vous subies et quelles ressemblances vous sentez-vous avec tel réalisateur, ou vous sentez-vous proche de tel ou tel autre film ?

Ce que je dis en ce moment n'exprime nulle angoisse, chagrin, ou quoi que ce soit de ce genre. Je veux dire, tout simplement, que tous les architectes qui construisent des maisons, finalement, font tous des portes et des fenêtres parce que ce sont les éléments obligatoires d'une maison. De même le cinéaste qui met en place les éléments de son travail. Ainsi faisons-nous tous dans nos films certaines choses qui se ressemblent, mais ces choses servent à des buts différents. Deuxièmement : Je ne suis pas du tout d'accord sur la comparaison avec « Giulietta », parce que pour moi c'est un film merveilleux et en couleurs qui est joué par de belles femmes — c'est la première chose qui me frappe dans ce film. Or il n'y a dans mon film ni couleurs ni belles femmes, donc je ne vois pas où irait se loger la ressemblance. Et quand je vois par exemple « L'Ange Exterminateur », j'y trouve une merveilleuse thèse philosophique (et je suis jaloux de cette magnifique idée qui sert de thème directeur à Buñuel), mais en même temps je constate que les acteurs jouent mal. J'espère qu'aucun de ces deux éléments ne se trouve dans mon film. Car celui-ci ne comporte pas de thème philosophique magnifique (on y a seulement un assemblage de pensées réunies à partir de thèmes polonais actuels) et si les acteurs ne jouent pas très bien, du moins peut-on affirmer, je crois, qu'ils se comportent honorablement...

Cahiers Concernant les questions, je dirais qu'elles sont nécessaires pour obtenir que le réalisateur se définisse. Et même, sa réaction compte parfois plus que la question. De plus, c'est souvent un désaccord qui constitue le moteur d'un entretien.

Skolimowski Oui, je sais. C'est même pour cela qu'il n'y a pas bagarre entre nous, mais simplement un échange d'opinions.

Cahiers Poursuivons donc l'échange. Comment vos films sont-ils reçus en Pologne ?

Skolimowski Ne surestimons pas le public polonais. Je crois que dans chaque ville du monde on trouve quelques dizaines ou centaines de gens qui peuvent remplir une salle comme celle de la Cinémathèque Française ou celle du Club d'Echanges de Varsovie. Ces gens constituent justement les spectateurs de mes films et ils les apprécient ou non, suivant qu'ils les comprennent ou non, qu'ils leur plaisent ou non. Les spectateurs ordinaires qui vont au cinéma pour rire ou revivre une histoire impressionnante, ceux-là ne vont pas à ce genre de film. C'est pourquoi je n'ai pas d'opinions que je puisse comparer. Mais je pense que si l'un de ces spectateurs courants se trouve par hasard dans la salle, il sortira après les dix premières minutes de « Rysopis » ou de « Barriera ». Quant à l'autre public dont j'ai parlé, il constitue déjà presque la critique de cinéma, il est fait de gens qui s'intéressent au cinéma, qui en vivent, pour qui il est un hobby.

Cahiers Que sont leurs réactions ?

Skolimowski Les opinions sont partagées. Comme je l'ai déjà dit, certains critiques et certains spectateurs estiment que, d'une certaine mais indéfinissable manière, j'ai trahi mon ancien style. Je ne suis, pas plus que vous, d'accord avec cela. Il y a seulement évolution d'un style. Ainsi, j'en ai entendu certains dire que « Barriera » ne devenait bon que dans ses passages réalistes. On peut en trouver d'autres qui disent que le film devient mauvais précisément dans ses passages réalistes. Tout dépend à quel style on se réfère, tout dépend de la façon dont on accepte ou n'accepte pas les choses : Pour moi c'est là l'étape nécessaire d'une évolution. Il me semble que j'élargis mes moyens d'expression. J'ai essayé une autre forme parce qu'il me semblait inutile de faire un troisième film avec des moyens d'expression identiques. Certains spectateurs reçoivent cela d'une façon positive, d'autres, d'une façon négative. De ce point de vue, les opinions sont ni plus ni moins partagées en Pologne qu'à l'étranger.

Cahiers Avez-vous été tenté de tenir un rôle dans « Barriera » ?

Skolimowski Je dois dire que j'en ai eu l'intention. Si j'y ai renoncé, ce n'est pas décision volontaire : mes chefs ont décidé que mon évolution d'enfant du cinéma (car il faut dire que je suis traité comme l'enfant terrible du cinéma, donc on essaie de m'éduquer) aurait tout à gagner si je m'arrêtais de courir et de regarder de part et d'autre de la caméra pour me concentrer sur un seul de ses côtés. Au début, je fus très agacé par cette nécessité, mais aujourd'hui je dois dire que ça a peut-être donné des résultats positifs. Je n'imagine pas maintenant ce film autrement que de la façon dont il a été fait. Si j'avais joué dedans, peut-être aurais-je créé un autre film, et je ne sais pas s'il aurait été meilleur ou pire que celui-ci. En tout cas, l'essai d'abstention que j'ai fait dans ce domaine m'a certainement été utile. J'ai remarqué un certain nombre de choses qui m'échappaient à l'époque où je jouais moi-même. Alors, je ne voyais jamais l'action sur le plateau quand on tournait. Bien sûr, j'essaie de temps en temps de jeter un coup d'œil sur ce qui se passait, de vérifier comment tout ça marchait, et même je me retournais parfois vers la caméra pour donner quelques indications du genre : plus vite, moins haut, etc. mais c'étaient des remarques très fragmentaires, très crispées, et desquelles je ne tirais pas beaucoup d'expérience. Mon travail sur les acteurs consistait à les faire se soumettre à ce que je disais, je leur imposais mon idée du jeu, et cela fait que ce jeu n'en n'était pas vraiment un, il se confondait avec la mimique naturelle. La différence spécifique de « Barriera » vient justement de ce que, pour la première fois, je suis resté d'un seul côté de la caméra. J'ai pu tout regarder, tout diriger.

Cahiers Avez-vous l'intention de jouer de nouveau ?

Skolimowski Dans « Le Départ » — que j'ai tourné en Belgique — je ne joue pas, mais je me suis abstenu pour de toutes autres raisons. Premièrement, parce que je ne connais pas le français — or les dialogues sont en français ; deuxièmement, parce que le héros principal du film est un garçon très jeune — or je ne suis plus très jeune. Mais dans le prochain film que je compte faire — en Pologne —, auquel je pense beaucoup, et qui sera intitulé « Haut les Mains » il y a cinq personnages principaux, et je me demande si l'un des cinq rôles ne pourrait pas être le mien. C'est-à-dire que ce pourrait être le rôle de André Leszczyc qui est déjà le héros de « Rysopis » et de « Walkover ».

Cahiers Je crois que, quand vous pensiez au scénario de « Barriera », vous ne l'envisagiez pas tout à fait sous la forme où nous le voyons aujourd'hui.

Skolimowski Il me semble que j'ai déjà parlé de cela, et même dans les « Cahiers », c'est pourquoi je me bornerai à dire ceci : j'ai commencé par écrire un scénario pour un film de Karabasz, celui-ci a commencé de réaliser son film mais il a dû l'interrompre pour cause de maladie. On m'a proposé d'achever le film, mais je n'ai pas pu parce qu'il s'agissait d'un scénario destiné à un réalisateur précis, qui a un style tout à fait différent du mien — un style de documentariste. Bien que ce texte fût de moi, il n'entrait pas dans le cadre de mon système propre, c'est pourquoi j'ai refusé de le tourner. En revanche, j'ai proposé (dans le cadre du budget très limité qui était alloué à ce premier film) de faire un autre film, tout à fait différent. Ainsi a-t-on commencé le tournage de « Barriera », et j'ai dû littéralement inventer de jour en jour la suite des séquences, qui mises ensemble, ont donné « Barriera ».

Cahiers Pourquoi avez-vous choisi la

Belgique pour tourner « Le Départ » ?
Skolimowski Il s'agit, évidemment, d'un nouveau secteur d'expérience, et que je ne pouvais avoir en Pologne. J'allais travailler avec des gens qui parlent une autre langue, qui sont souvent des spécialistes remarquables (par exemple l'opérateur, Willy Kurant, dont j'avais déjà vu certains films et que j'estime beaucoup), et j'allais aussi avoir un matériel différent, comme la « 4 X » par exemple, qui est presque un miracle par rapport à la pellicule que nous utilisons en Pologne, et qui permet d'autres conditions de travail. Bien sûr, ce sont là des détails, mais qui me fournissent la matière d'une expérience précieuse, et dont je bénéficierai par la suite.
Ce film est aussi pour moi une leçon idéologique. Car je devais exprimer mon point de vue sur des affaires typiquement belges, exprimer ces opinions dans la position d'un homme de l'extérieur, venu là pour voir ces choses et s'exprimer sur elles. Et je crois que ce sera intéressant également pour les spectateurs. De ce point de vue, ils auront une sorte de document : comment leur mode de vie et leurs problèmes sont vus de l'extérieur, par quelqu'un qui vient de cet Est bizarre et lointain, qui existe on ne sait trop où... mais qui pourtant existe.
Cahiers On ne peut pas éviter de remarquer que ces autos dont nous parlions tout à l'heure se retrouvent, et au premier plan, dans « Le Départ ».
Skolimowski C'est en effet un thème qui m'intéresse beaucoup. Ici, j'en traite une autre forme, mais j'en reviens toujours à ce qui est la base de ce thème : l'envie d'avoir une voiture. En ce sens, le problème n'est pas typique, car il est très généralement ressenti, et si je devais transposer quelques-uns des aspects de ce film en Pologne, je retrouverais les choses que j'ai déjà montrées dans mes films précédents.
Reste que dans « Le Départ » la situation se présente de façon différente. Le personnage principal, incarné par Jean-Pierre Léaud, est un très jeune garçon qui fait son apprentissage de coiffeur. Il lave les têtes des gens — souvent, d'hommes beaucoup plus âgés — et il doit toujours être aimable avec eux, leur faire des sourires et des politesses, ce qui ne correspond pas nécessairement à sa propre nature. Car il peut être un garçon ambitieux, combatif, susceptible de ressentir parfois une certaine révolte contre cette situation dans laquelle il se trouve. Ce qui le caractérise, c'est donc un surplus d'ambition, qu'il essaie d'exprimer, de réaliser, à travers cette envie folle qu'il a de participer à une course d'autos. Là, il se sent du talent. Il peut conduire. Mais c'est un talent qu'il ne peut normalement exercer que de façon très sporadique, quand il arrive à avoir une voiture entre les mains. Il sait qu'il ne pourra vraiment exercer son talent que s'il participe à une course, sur une piste spéciale, et avec une de ces voitures de haute classe qu'il ne peut même pas espérer posséder un jour. Comment va-t-il obtenir cette voiture ? L'histoire du film raconte les différentes péripéties de cette aventure. Ce ne sont pas les idées qui lui manquent. Parfois elles relèvent de l'escroquerie, parfois elles le mettent dans des situations plus plaisantes. A cela se mêle l'histoire de sa vie intime. C'est le thème sentimental. Mais celui-ci se place à l'arrière-plan, car le garçon en question s'intéresse bien aux filles — et il est à l'âge où ce genre d'intérêt est normal — mais ses sentiments sont recouverts par cette envie féroce d'avoir une voiture.
Cahiers Avec la course, nous retrouvons ici quelque chose qui tient une place importante dans vos films (et qui remonte jusqu'aux « Innocents Charmeurs » et au « Couteau dans l'eau ») : le jeu. C'est d'ailleurs sur un jeu que s'ouvre « Barriera ». A quoi cela vous semble-t-il répondre ?
Skolimowski La réponse à cette question est très difficile. Je suis très conscient du fait que dans tous mes films on trouve la présence du jeu. Je crois bien que « Walkover » était le seul où il n'y en eût pas. Et même, je n'en suis pas sûr...
Cahiers Il y avait l'histoire de l'œuf.
Skolimowski En effet. Mais il m'est difficile de dire le pourquoi de ce thème, et si je ne peux pas démontrer sa nécessité, je vais peut-être donner l'impression qu'il s'agit là d'un simple truc, délibérément employé en tant que truc. En fait, je me rends simplement compte que ce « truc » me convient, qu'il est à la bonne place pour jouer le bon rôle, qu'il est adapté à l'obtention d'un certain but. Mais il faut aussi entendre cela dans le sens profond du terme : dans la construction même de mes films il y a quelque chose qui ressortit au domaine du jeu. Ainsi, dans les « Innocents Charmeurs », tout le duel entre la fille et le garçon consiste précisément en un jeu. Un jeu basé sur l'imitation, la pose, la mimique, l'incitation, la provocation de soi-même, un jeu qui consistait également en ceci qu'il fallait se prouver qu'on n'était pas tombé amoureux l'un de l'autre. On trouve ces différents aspects du jeu dans mes autres films, mais il ne faut pas oublier qu'ils renvoient aussi, tout simplement, à cette part de jeu qui se trouve normalement dans la vie — et que le jeu proprement dit se trouve concrétiser —, à cette part de jeu profond qui ne se trahit pas toujours à l'extérieur, mais qui renvoie souvent à ce qui se passe bien en dessous de la peau.
Cahiers Dans « Barriera », lors du duel du garçon avec la voiture, n'avez-vous pas joué de l'allusion historique à la charge de la brigade Pomorska contre les tanks allemands ?
Skolimowski Bien sûr que si, ce n'est pas là l'élément unique de ces allusions aux différentes situations de la guerre. Dans « Barriera », par exemple, le jeu initial des garçons qui, pour essayer d'attraper la boîte d'allumettes, s'agenouillent, les mains liées derrière le dos, et tombent dans l'abîme : voilà une allusion à ceux qui autrefois furent tués de cette façon. Faire descendre des situations anciennes dans une actualité nouvelle me semblait une chose très justifiée : on peut établir ainsi une distance par rapport à ces situations. En même temps, nous éprouvons un certain « complexe » du fait que ces situations ne se rapportent pas directement à notre génération. Elles ne nous appartiennent pas. Il ne nous a jamais appartenu, à nous, de donner ces mêmes preuves que la génération de la guerre a données, nous n'avons pas ces possibilités qu'elle a eu de montrer son héroïsme et de consacrer sa vie à quelque grande idée.
Malheureusement, c'est très banal. Et le Citoyen Kane de Orson Welles... Mais tout ça est banal, très banal. Et c'est ce à quoi la critique fait souvent allusion, dans l'éloge ou le mépris : l'appartenance à cette génération commune. Mais c'est aussi cela qui fait l'actualité de notre cinéma. C'est l'appartenance à une commune génération qui nous unit à la génération française moyenne (comme Godard, Truffaut...), comme aussi à la jeune génération tchèque et quelques autres.
Cahiers Que pensez-vous de cette réflexion de Roman Polanski, disant qu'il n'aurait pu faire « Repulsion » en Pologne car il n'y a pas là-bas de névrosés comme ceux de son film.
Skolimowski Avant de vous répondre, j'aimerais encore ajouter quelque chose à ce que j'ai dit tout à l'heure, qui était incomplet. J'ai oublié ceux qui me sont le plus proche et qui m'entourent, comme Wajda, et Polanski justement, que j'apprécie beaucoup. Comme aussi les jeunes russes : Tarkowski par exemple, qui a fait « L'Enfance d'Ivan ».
Maintenant, je vous réponds sur la phrase de Polanski. C'est une plaisanterie qui contient beaucoup de vérité. Mais il faut aussi tenir compte d'une certaine politique culturelle sur laquelle on met l'accent actuellement en Pologne et qui s'adresse aux écrivains et cinéastes. Il est juste et normal que dans une situation où le producteur est l'Etat, le producteur, c'est-à-dire l'Etat, souhaite obtenir des films qui se situent dans le cadre de cette politique culturelle. De plus, un film fait sur ce genre de névroses n'est pas particulièrement typique de la situation polonaise car, s'il existe des névroses, elles sont bien plutôt basées sur des complexes nés de la guerre que sur la sexualité. C'est pourquoi un film traitant de ce genre de sujet ne se justifierait sans doute pas en Pologne. (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye avec la collaboration de Madame Jacques Ricquier, et traduits du polonais par Stanislas Opiela.)

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 7 juin au 4 juillet 1967

7 films français

A Cœur Joie. Film en scope et couleurs de Serge Bourguignon, avec Brigitte Bardot, Laurent Terzieff, Jean Rochefort, James Robertson Justice. — Joyeux, c'est le moins qu'on puisse dire. Mais il est réconfortant de voir les deux cinéastes les plus surfaits (l'autre, c'est Enrico) de notre cinéma se livrer sans nul frein à leur appétit poétique ! Aux plans de mer scintillante des « Aventuriers » (censés signifier pureté et beauté d'une nature qui serait la seule consolation des âmes nobles rejetées par notre basse civilisation) répondent ici couchers de soleil en Ecosse, plages luisantes, ciels infinis, horizons marins, vieux castels, mouettes et landes d'un dépliant publicitaire sur les beautés naturelles du pays qui tiennent lieu, pour ce chantre des grands moments de l'existence qu'est Bourguignon, non seulement de mise en scène (ce serait peu), mais tout simplement de sujet. Comment exprimer l'amour ? Par, bien sûr, quelques phrases plates et lieux communs de circonstance ; mais surtout par de belles images. Ainsi la rencontre romantique, près d'une falaise, d'un vieux lord en kilt, de quelques pierres dorées par les derniers feux du soleil, et d'un jeune couple que sa mini-austin et les miracles de l'aventure conduisent là, à point nommé. Ou bien encore, la nuit, l'ascension tellement romanesque des grues d'un chantier, que ponctue admirablement la « folie » de Terzieff jetant à tous les vents ses papiers — ces infâmes liens avec la vie banale. On voit à quel niveau d'originalité se situe la description des grandes passions entreprise par Bourguignon. Seul Lamorisse avant lui, partant de si haut — la poésie avec *majuscule et guillemets* — était parvenu au terme de la parabole à voler aussi bas... Maintenant, une modeste proposition aux cinéastes français de la veine poétique (Enrico, Lelouch, Bourguignon, Lamorisse et Reichenbach semblant œuvrer dans le même sens) : pourquoi ne pas constituer un **stock d'images poétiques** (plages, mers, couchers de soleil, chevaux lâchés sur le sable, oiseaux, rivages, etc.), réserve de plans passe-partout, de cartes postales polyvalentes, dans lequel puiseraient nos « poètes » pour les besoins de leurs œuvres ? On pourrait aussi, dans le même souci d'efficacité, rassembler une grande quantité de « baisers passionnés », « yeux langoureux », mouvements de caméra circulaires autour de « couples enlacés », etc. De la sorte, il deviendrait facile de faire des films comme on construit les H.L.M. : à partir d'éléments préfabriqués, à valeur éprouvée, sans surprise et à prix réduit. Le fait que de tels plans préfilmés puissent s'intégrer à n'importe quel film et ne soient ni spécifiques du talent d'un **seul** cinéaste ni dépendants de la nécessité interne d'un **seul** film prouvant à l'évidence à quel point ce talent et cette nécessité sont aujourd'hui tout à fait superflus. — J.-L. C.

La Chasse au Lion à l'Arc. Film en couleurs de Jean Rouch. — Voir compte rendu de Venise 65 dans notre nº 171, p. 51 (Fieschi-Téchiné), et critique dans ce numéro, page 65.

Une femme aux abois (ou **La Prisonnière du désir**). Film de Max Pecas, avec Claude Cerval, Sylvie Coste, Alain Chevalier, Marie-Christine Weill. — Le milieu pecasien (voir, plus loin, « La Peur et l'amour) est, contrairement au bénazérafien, celui des repentis du crime, de ceux et celles qui, après un « passé » aussi louche que chargé, viennent tout juste de conquérir fortune et respectabilité, biens précieux et fragiles immanquablement compromis par, résurgence de ce passé renié, quelque ignoble maitre-chanteur (salace et vil, Cerval s'en donne à cœur joie). Le drame se nourrit donc de l'opposition entre un idyllique et quasi mystique rêve de bonheur petit-bourgeois et une emprise toujours horrifiante des forces du mal. Comme les moralistes et comme Molière, Pecas ne dépeint complaisamment le mal que pour mieux le rendre odieux et mieux manifester, jusque dans sa fragilité et sa difficulté, la suprématie du bien. Aussi, fort d'un propos si profondément « juste », ne s'embarrasse-t-il guère de nuances : les personnages sont à ce point typés et prévisibles, à ce point inamovibles que précisément de leur affrontement tout suspense est aboli. La narration obéit au système de l'enchère : régressif et lourdement démonstratif. Mais c'est encore la conception de la femme qui, de ces films de patronage qui se font hypocritement passer pour légers, révèle le mieux et le conformisme solide et la morale réactionnaire : en effet, chez Pecas — et, là encore, Bénazéraf est plus révolutionnaire que son rival —, la femme est lâche, perfide, menteuse et esclave du moindre mâle ; en même temps, si rivée qu'elle soit par là à l'Enfer, c'est elle qui nourrit les rêveries poétiques de bonheur et de dignité — sans qu'il lui soit jamais permis, bien sûr, de les matérialiser. Au principe de la frustration qui régit les brefs dévoilements des corps fait ainsi écho, thème général de l'œuvre, une frustration-châtiment quant aux aspirations nobles. Tout cela donc est assez abject et veule, mais n'est pas moins bien pensant et ambitieux (le prouve, par exemple, une citation de Raymond Chandler sur le dernier carton du film : « Il faisait beau et clair, on y voyait très loin mais pas jusqu'où elle était partie... »). J'assure la Centrale Catholique du cinéma qu'elle a tort de feindre sous-estimer la portée catéchisante des films de Pecas : on y entre emplis *de sales désirs, on en sort purifiés et pleins de* rêves autorisés où triomphe l'équation par quoi le capitalisme ramène les foules dans le droit chemin : bien = confort. — J.-L. C.

Le Grand Bidule. Film de Raoul André, avec Francis Blanche, Jean Poiret, Michel Serrault, Darry Cowl, Micheline Dax. — Quelques particularités notables : l'action se passe à la frontière gréco-danoise (mais ce n'est pas du Boris Vian), le savant s'appelle Grospeck (mais ce n'est pas du Hitchcock), et le Consul de France M. Baratin (on n'est effectivement pas très loin de Roger Nicolas). Grospeck passe son temps à rechercher un carburant révolutionnaire. Les auteurs applaudissent mais feraient mieux de rechercher une nouvelle formule du rire. La musique est de Darry Cowl : mauvaise. — R.C.

Jerk à Istanbul. Film en couleurs de Francis Rigaud, avec Michel Constantin, Jean-François Poron, Anny Duperey, Pierre Richard. — Contrairement aux apparences, ne constitue pas un exercice de prosélytisme à l'égard des danses modernes, ni même un dépliant touristique, mais bien une entreprise publicitaire glorifiant la plus intouchables de nos institutions nationales : le tiercé (les héros du film y gagnent, en effet, la coquette somme de cent millions). Et comme c'est un film Leitienne, il y a aussi, en prime, une danse (presque) lascive. Cela dit, Michel Constantin et Anny Duperey sont de bien curieuses bêtes de cinéma : confirmation, et à suivre. Il est assez beau d'avoir pensé à les réunir. — R.C.

La Peur et l'Amour. Film de Max Pecas, avec Claude Cerval, Vera Valmont, Pierre Tissot. — Semble tourné dans les mêmes décors et avec la même (ou identique) distribution (Cerval, immuable, s'en donne toujours à cœur joie) que « Une femme aux abois ». D'ailleurs, économie suprême, on voit dans les deux films le même collant de dentelle noire qui tient lieu, à la perverse de service, de provocants appâts. Le cheptel féminin de Pecas (de trois à quatre femmes, toutes pincées par le remords et mues par le souci de se « ranger ») semble aussi sélectionné selon de strictes normes de ressemblance et d'interchangeabilité (blondeur, rondeurs). Quant à l'œuvre de Pecas, elle se présente donc comme une série de variations assez infinitésimales et par conséquent de peu d'importance sur un thème central et obsessionnel : celui de la non-rémission des péchés, de l'inéluctabilité des châtiments. Il reste à dire combien cette rigidité vertueuse prête mal à l'exercice de la mise en scène : ce n'est décidément pas avec les bons sentiments que l'on, etc. — J.-L. C.

La Vie Normale. Film de André Charpak, avec Monique Lejeune, Victor Lanoux. — Voir notice « Charpak » dans notre dictionnaire du nouveau cinéma français, nº 187, p. 55. — Une belle idée, simple comme un proverbe. Sortie d'un camp de concentration en 1945, une jeune fille se promet de vivre en remettant à leur vraie place les événements quotidiens, dérisoires à côté des souffrances qu'elle a connues. Mais elle apprend vite la relativité de la mémoire et du cœur, l'ingratitude des sens. Déceptions sentimentales et avortement lui donnent la mesure de la vie normale. Malheureusement, les images de Charpak ressemblent à l'aventure de son héroïne. Elles n'ont guère de rapport avec la « mise en scène » dont il rêvait. M. M.

9 films américains

Come Fly with me (Les Filles de l'air). Film en scope et couleurs de Henry Levin, avec Dolores Hart, Pamela Tiffin, Hugh O'Brian, Karl-Heinz Böhm, Karl Malden. — Que le « petit monde » des hôtesses de l'air et des pilotes de ligne présentait peu d'intérêt, nous nous en doutions sans qu'il soit besoin de cette nouvelle preuve. La couleur locale parisienne est odieuse et les filles n'incitent pas à l'indulgence car ce que l'on pardonne à Dolores Hart reste exaspérant pour Pamela Tiffin. P. B.

Dead Heat on a Merry go-round (Un truand). Film en couleurs de Bernard Girard, avec James Coburn, Camilla Sparv, Aldo Ray, Nina Wayne, Ben Astar. — Un playboy cambrioleur, les plaisanteries sur les relations Est-Ouest et une fin niant la maxime « le crime ne paie pas », tout cela nous aurait (peut-être) amusé il y a dix ans. Aujourd'hui il ne reste plus qu'un scénario superficiel, une réalisation déplorable d'un des tâcherons de la TV US et James Coburn, de plus en plus cabotin, mais efficace. — R. C.

El Dorado (El Dorado). Film en couleurs de Howard Hawks. — Voir dans ce numéro notre entretien avec Howard Hawks (p. 14), critique (Comolli) p. 22 et critique dans un prochain numéro.

Gunfight in Abilene (Le Shérif aux poings nus). Film en couleurs de William Hale, avec Bobby Darin, Leslie Nielsen, Emily Banks, William Phipps, Don Dubbins. — Ce shérif (Bobby Darin en héros de western !) aux poings nus, qui ne quitte pas ses gants du début à la fin du film, est aussi — mais bien involontairement — le plus incroyable des gaffeurs. Ce qui dans le scénario ou l'esprit du « metteur en scène » n'était sans doute destiné qu'à alimenter les péripéties, aboutit au résultat hilarant d'un malheureux, qui, provoquant catastrophe sur catastrophe, s'emploie aussitôt à les réparer, non sans essayer, dans le peu de temps qui lui reste, de se justifier, ce qu'on ne lui demandait vraiment pas et ce qui lui attirera de nouveaux pépins. Heureusement, la pauvreté de la distribution mettra — faute de combattants — rapidement fin au carnage. — P.K.

Hotel (Hotel San Gregory). Film en couleurs de Richard Quine, avec Rod Taylor, Catherine Spaak, Merle Oberon, Karl Malden, Michael Rennie. — Suspense palpitant. Une chaine d'hôtellerie ultramoderne parviendra-t-elle à faire disparaître le seul palace « old-fashion » de la Nouvelle-Orléans ? Si nous avons bien compris, la civilisation, « la douceur de vivre », tiendraient toutes dans les plantes vertes et les boiseries d'un affreux décor 1880, accessible d'ailleurs uniquement aux milliardaires marchands de cochons et anciens esclavagistes. L'ami Richard Quine nous a quelquefois surpris, mais aujourd'hui il nous étonne. Sans jouer les gardes rouges, cela donne une furieuse envie de défenestrer, en vrac, le producteur, le scénariste et le « director ». Restent, en guise de consolation, Catherine Spaak bien mignonne dans le rôle ridicule de « la-Française-de-Paris », et un Karl Malden étonnamment facétieux dans ses activités de rat d'hôtel. — M. M.

I'll Take Sweden (Leçons d'Amour Suédoises). Film en couleurs de Frederick De Cordova, avec Bob Hope, Frankie Avalon, Dina Merrill, Tuesday Weld. — Merveille de puritanisme et de racolage. Refusant sa fille à un beatnik bien propre, un père américain emmène la pucelle de Charybde en Scylla, c'est-à-dire en Suède. Là, il s'évertue à protéger la vertu contre les expériences prénuptiales, tout en profitant pour son compte de la libertine coutume. Ce travelogue minable dépasse, dans le genre, les articles les plus hypocrites de la presse à fort tirage. — M. M.

The Last of the Secret Agents (Les Plus Dingues des agents secrets). Film en couleurs de Norma Abbott, avec Marty Allen, Steve Rossi, Nancy Sinatra. — Abbott patauge dans l'esprit « hénaurme » où s'illustra parfois heureusement le talent intermittent de Blake Edwards. Les espions s'appellent ici les Zèbres et trafiquent de l'œuvre d'art. Surviennent deux nigauds qui s'interposent par erreur, etc. En résumé, Abbott retrouve deux fois Costello. — J.-A. F.

See you in Hell Darling (Sursis pour une nuit). Film en couleurs de Robert Gist, avec Stuart Whitman, Eleanor Parker, Janet Leigh. — Camouflé sous un titre de série Z, adaptation en « thriller » du fameux roman de Norman Mailer « Un rêve américain ». En gros, poursuite d'un homme par la Maffia. Impossible de mesurer le niveau de ratage ou de réussite, tant la force et l'ampleur du sujet dominent le récit apparent. Cela débute par une scène de ménage cent fois supérieure à « Virginia Woolf », suivie d'un meurtre impressionnant (avec l'un des plus beaux raccords de l'histoire du cinéma), et additionne des moments tous inoubliables, métamorphose métaphysique des gangsters et de la police sous l'influence occulte de l'écrivain le plus **présent** de l'Amérique contemporaine. — M. M.

Tobruk (Tobrouk). Film en scope et couleurs de Arthur Hiller, avec George Peppard, Rock Hudson, Nigel Green, Guy Stockwell, Leo Gordon. — Cela commence très bien. Déguisés en Allemands, des hommes-grenouilles Juifs, travaillant pour les Anglais, égorgent quelques marins français dans le port d'Alger. Ensuite, l'opération est renouvelée avec des moyens plus somptueux contre les réservoirs d'essence et les canons de Tobrouk. Malgré quelques péripéties infantiles (il y a un traitre dans le commando, mais heureusement non-israélite), les combats sont menés tambour battant. Le seul ennui, c'est que les batailles sont toujours ennuyeuses. Film curieux, pourtant, et à voir, car il tendrait à justifier le docteur Goebbels quand il affirmait que : 1º les Juifs représentaient une menace pour le Reich — et s'il avait vu « Tobrouk », il en aurait eu froid dans le dos. 2º les Anglais ne respectaient pas les lois de la guerre. — M. M.

9 films italiens

Black Star (Johnny Colt). Film en couleurs de Gianni Grimaldi, avec Robert Woods, Elga Andersen, Franco Lantieri, Jane Tilden. — Permet de mieux cerner l'un des principes de base du western italien : l'inversion systématique des fonctions sociales et des vertus morales. Ici, ce sont les deux personnages les plus respectables de la société, le banquier et le juge, qui sont l'un voleur et l'autre assassin. C'est au contraire l'aventurier qui vole au secours de la justice. On se demande dès lors comment les catholiques analystes de « Fiches du cinéma » peuvent écrire que dans ce western « il n'y a pas d'équivoque entre les bons et les méchants » ! Qu'auraient-ils pensé si au juge meurtrier et au banquier corrompu (sans compter le shérif froussard) on avait adjoint un prêtre indigne ? Par ailleurs, sans le moindre intérêt, l'inversion des rôles et valeurs étant donnée dès le départ et, conformisme retrouvé, ne souffrant elle-même aucune entorse. — R. C.

Ça casse à Caracas. Film en scope et couleurs de Marcello Baldi, avec Georgio Ardisson, Pascale Audret, Horst Frank. — Le chef d'un gang — stupéfiant — machine contre Mr. Remington. En lui volant sa fille. Remington charge un détective de la lui sauver. On attendait sauvetage et issue heureuse, mais finalement surgit Florence, tel Blücher, que le détective épouse donc. Seule surprise d'un film qui, malgré courses-poursuites, explosions, incendies et assassinats, nous apparut trop casanier. R. C.

Un Gangster venuto da Brooklyn (Un Gangster revient de Brooklyn). Film en scope et couleurs de Emmimo Salvi, avec Akim Tamiroff, Evi Marandi, Little Tony. — Seul Akim Tamiroff... — R. C.

The Hills Run Red (Du Sang dans la Montagne). Film en scope et couleurs de Lee W. Beaver, avec Henry Silva, Thomas Hunter, Dan Duryea, Nicoletta Machiavelli. — Nouveau western italien, signé cette fois-ci par Carlo Lizzani qui dissimule sa médiocrité actuelle sous un pseudo de service. Silva est encore plus mauvais que dans ses précédents films, et Duryea semble mûr pour les westerns Lyles. L'aberration constante de la réalisation (les vocalises du héros) n'incite certes pas à l'indulgence, mais à la pitié. Pitié pour un réalisateur qui vaut mieux que cela, pour des acteurs qui se dévaluent à chaque bobine et pour le cinéma italien qui, après le peplum, la sous-bonderie et ? se saborde sûrement. — P. B.

Maigret a Pigalle (Le Commissaire Maigret à Pigalle). Film en scope et couleurs de Mario Landi, avec Gino Cervi, Raymond Pellegrin, Lila Kedrova. — Retrouve par un biais assez drôle un certain cosmopolitisme cher à Simenon : Maigret, incarné par Gino Cervi, parle avec l'accent parisien mais les gestes de Peppone. Et, du tenancier de bar à la sous-maîtresse, se perpétue cette étonnante alliance de deux pittoresques : celui de Pigalle et celui de Cinecittà. A noter une dominante rose-bleutée, dans la couleur, qui d'une part fait « passer » les plus que nombreuses transparences et d'autre part confère au style sordido-réaliste du film une certaine dimension onirique : Pigalle, oui, mais revue par Walt Disney. — J.-L. C.

Operazione Lady Chaplin (Mission Spéciale Lady Chaplin). Film en scope et couleurs de Alberto de Martino, avec Daniela Bianchi, Ken Clark, Jacques Bergerac, Evelyn Stewart, Philippe Hersent. — Film plat. — R. C., J.-A. F. et J. N.

Rififi ad Amsterdam (Du Rififi à Amsterdam). Film en scope et couleurs de Terence Hathaway (Sergio Grieco), avec Roger Browne, Aida Power. — Eternelle histoire de gangsters, d'agents secrets et de filles à grosses cuisses. Quelques acteurs italiens de série Z dont les pectoraux commencent, depuis le temps, à se fripper sous la graisse de la cinquantaine, volent les diamants nécessaires au bon fonctionnement d'un laser. Le tout devant forcer Washington à entrer en guerre avec la France. Heureusement ou malheureusement, c'est selon, l'agent Rex-quelque chose est là, la face engluée sous trois centimètres de maquillage en bandoulière. Seule particularité de ce navet : les méchants n'ont ni l'accent russe, ni les yeux bridés. En progrès. — S. R.

Sugar Colt (Sugar Colt). Film en scope et couleurs de Franco Giraldi, avec Hunt Powers, Soledad Miranda, Julian Rafferty, Jeanne Oak, James Parker. — Il ne s'agit plus désormais en Italie de faire une imitation réussie de western original, mais bel et bien de retrouver coûte que coûte le succès des Sergioleones. La surenchère de violence, la recherche systématique du saugrenu, l'accumulation des effets sont quelques-uns des moyens employés à cette noble cause, plus harassante que le Graal. Les justiciers se déguisent donc en herboristes goethéens, et l'on meurt dignement étouffé dans un four à pain. A l'instant de mettre sous presse, nous apprenons que l'escalade se poursuit. J.-A. F.

Un Uomo da Bruciare (Un Homme à brûler). Film de Valentino Orsini, Paolo Taviani et Vittorio Taviani, avec Gian Maria Volonté, Didi Perego, Spyros Fokas, Lidia Alfonsi, Marina Malfatti. — Voir compte rendu de Venise 1962 dans notre nº 136, p. 50 (Douchet) et lettre d'Italie (Ponzi) dans notre nº 160, p. 67 (Petit Journal). — Film attachant, insolite, déséquilibré et composite, dont les incessantes inégalités de ton, de rythme et d'intérêt témoignent, — comme le fit rarement œuvre co-signée — qu'une volonté unique n'a pas présidé à sa facture (la coulée unique et homogène que constitue « La Musica » par exemple prouvant que ce n'est pas toujours le cas). Il est évidemment bien difficile de déceler la part qui revient aux frères Taviani et à Orsini (à moins que, certaines affinités rapprochant l'un des frères et Orsini, l'autre ne soit resté en plan). Quoi qu'il en soit, le film révèle : 1º Un tempérament de cinéaste (s) politique (s) et social (aux) à forte vocation plastico-lyrique. 2º un (ou 2) cinéphile (s) naïf (s) et assez prétentieux. Se succèdent donc des scènes rêvées ou d'intérieur franchement mauvaises et d'autres (pour la plupart d'extérieur) belles et amplement mises en place, laissant se déployer dans l'espace une frénésie gestuelle et vocale non dépourvue de grandeur. Le personnage central, un communiste sicilien venant au pays pour inciter les paysans à occuper les terres et à se libérer de la Maffia, ne fait qu'accentuer (mais ici, c'est bénéfique) l'hétérogénéité du film. Masochiste, mythomane, contradictoire, incohérent et nettement tenté par la vocation sacrificielle à dominante christique, il est joué par Gian-Maria Volontè, futur terroriste, qui lui confère une étonnante crédibilité. — J. N.

3 films anglais

Accident (L'Accident). Film en couleurs de Joseph Losey, avec Dirk Bogarde, Stanley Baker, Jacqueline Sassard, Delphine Seyrig, Alexander Knox. — Voir entretien avec Joseph Losey dans notre nº 184, p. 12 (Petit Journal), compte rendu de Cannes dans notre nº 191, p. 45 (Daney), et critique dans un prochain numéro. — On peut être surpris la première demi-heure par un ton, un charme qui s'évanouit rapidement, les ficelles devenant de plus en plus apparentes, le mécanisme de plus en plus évident. Mais ce démontage, cette mise à nu n'est-elle pas le sujet même du film et en définitive la préoccupation dominante de toute l'œuvre de Losey ? On sait comme il convient de se méfier de ces trop évidentes (et négatives) adéquations du propos à son traitement ; et même si, en d'autres temps, Losey y parvint, ce ne fut jamais aussi laborieusement. On sent pourtant bien qu'il aurait aimé faire un film construit à la manière de « The Big Night », où le mystère naît peu à peu de la juxtaposition de séquences qui se heurtent pour tirer librement en fin de compte leur sens de cette confrontation. Mais « Accident » ne parvient guère à décoller d'un suspense psychologique assez mince qui se résume à la question de savoir avec qui couche l'étudiante autrichienne. Les meil-

leures séquences sont autant de, et ne sont que morceaux de bravoure, tel le dimanche à la campagne que Losey traite en vingt minutes. Certes, c'est jouer sur le temps avec une certaine maîtrise, mais cela reste l'accumulation de petites idées de mise en scène, de détails vrais, une dimension faisant radicalement défaut (ce qui le sépare de Lang, ou qui sépare Forman de Rozier), soit l'aptitude à faire naître poésie et fantastique grâce à un simple cadrage, un simple geste entre deux personnes dans le plus anonyme des décors. — S. G.

The Deadly Affair (M 15 demande Protection). Film en couleurs de Sidney Lumet, avec James Mason, Maximilian Schell, Simone Signoret, Harriett Andersson, Harry Andrews. — Cercles vicieux d'après John Le Carré. Un communiste anglais vend aux méchants soviétiques les secrets de la couronne. James Mason, agent de Sa Majesté, cocu et patriote, détruit avec obstination ce réseau prolétarien. Ajoute à l'inintérêt de cette histoire mal pensante et une mise en scène réaliste jusqu'à l'invraisemblance. — S. R.

Privilege (Privilège). Film en couleurs de Peter Watkins, avec Paul Jones, Jean Shrimpton, Mark London, Max Bacon. Voir compte rendu de Cannes (Bontemps) dans notre n° 191, p. 47. — Parodie d'une fiction censée se dérouler pour les besoins de la cause en 1990. Malgré les intentions évoquées, Watkins ne nous apprend rien : 1° des persécutions auxquelles sont vouées les « idoles » ; 2° de la laideur des Pop, Op et autres plaisanteries ; 3° des rapprochements du YéYé et du clergé (nombreux exemples actuels où les guitares électriques remplaceraient avantageusement orgues ou harmoniums défaillants). Agitant les signes sans établir un sérieux déchiffrage, s'abstenant de toute distance, Watkins semble vite succomber à une certaine fascination pour ce qu'il désirait lucidement éreinter. L'abandon de la mise en scène au profit des formes du documentaire ne l'empêche d'ailleurs pas de schématiser à outrance les personnages. — P. Bd.

1 film allemand

Mord und Totschlag (Vivre à tout prix). Film en couleurs de Volker Schloendorff, avec Anita Pallenberg, Hans Hallwachs, Manfred Fischback. Voir compte rendu de Cannes (Bontemps) dans notre n° 191, p. 45. — Le cinéma de Schloendorff a le même défaut que les produits Jacquemaire pour les bébés. Il pré-mâche, il pré-digère les opinions de la « critique ». Tous les adolescents sont sadiques et pédérastes, mais l'élève Toerless, via les exégèses abusives de Musil, « préfigurait » évidemment le nazisme, et le nazisme seul. « Vivre à tout prix » nous fait le coup de « la jeunesse victime d'un monde désaxé », sottise à la mode dans les magazines. Mille excuses, mais la jeunesse et le monde ne vont pas plus mal qu'au Ve siècle avant Jésus-Christ. Les personnages de Schloendorff sont passionnants, contre même leur auteur, parce qu'ils sont vrais, fraternels. On tue le garçon qu'on aimait, on regrette, on regrette pas, on rit, on pleure, on fait l'amour, bref, c'est la vie normale. Sans le savoir, Schloendorff rétablit la **discontinuité** naturelle des sentiments, celle qui existait jadis, avant le culte des **attitudes**. Il ne s'agit pas, comme le croit Antonioni, qui tourna autour du même problème, d'une métamorphose « moderne » du cœur, mais au contraire d'un retour à la sincérité primitive, où les sentiments étaient fugitifs comme les tendresses et les colères animales. Ici, les larmes d'Anita Pallenberg, venant après mille turpitudes et cent preuves de son « sans-cœur », ont à mes yeux plus de prix que n'importe quel chagrin ordonné. L'instinct parle, il suffit. Pour cela, et pour l'aisance des observations — juste portrait des citadins à la campagne —, j'ignore les couleurs laides, le laborieux travail style Malle-Clément, la rouerie du scénario. — M. M.

1 film suédois

Dear John (Dear John). Film de Lars Magnus Lindgren, avec Christina Schollin, Jarl Kulle. Voir compte rendu de Mar del Plata 65 (Kast) dans notre n° 166-167, p. 118 (Petit Journal), et « La Suède à Cannes », (Ollier) dans notre n° 169, p. 10 (Petit Journal)... — Programmé avec l'étiquette « érotique » sur les boulevards et « poétique » sur les Champs. N'est en fait pas plus l'un que l'autre, mais exaspérant à force de gentillesse, irritant par mièvrerie, lointain et exotique par sa recherche d'un familier familial bébête. Une bonne partie en est consacrée à une visite au Zoo de Copenhague, où l'on voit Jarl Kulle singer les girafes et les tortues, acheter sucettes et glaces, se couvrir de pigeons rassurés et poser devant le photographe, avec une mère-fille et sa gosse, dans ce qu'on croit d'abord — le début du film nous l'ayant présenté comme un assez bas dragueur — une application de la méthode qui consiste à s'attirer les bonnes grâces de l'enfant pour avoir la mère : ils se marieront et garderont l'enfant. L'auteur tente par instants de varier son film par quelques images mentales « jeune cinéma », poignantes de pauvreté. Quant à Jarl Kulle, l'ennui qui l'accable visiblement de plan en plan plaide en sa préférence pour un univers résolument polygamique tel qu'il en bénéficiait dans « Toutes ses femmes ». — J. N.

1 film tchécoslovaque

Svaki Mlade (Chaque Jeune Homme). Film de Pavel Juracek, avec Pavel Landovsky, Ivan Vyscocil, Hana Ruzickova. — Comble de l'anecdotisme sans anecdote. La morne balade en ville de deux bidasses qui se sont fait porter pâles, ou bien la vie de caserne et les manœuvres en dentelles, servent de prétexte à un pointillisme absolu, mélangeant les micro-petits-faits-vrais (style Forman) et l'insolite, le saugrenu chers aux faiseurs de courts métrages : homme qui prépare un nœud coulant, rire hystérique d'une femme, bruit mystérieux derrière une palissade, etc. Impressionne. On ne voit pas tous les jours les procédés un peu maigres des deux-bobinards transposés dans le long métrage. Fascinant sur la durée, quoique de plus en plus raté vers la fin, pitoyablement néo-réaliste. — M.M.

Ces notes ont été rédigées par Patrick Bensard, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall, Jean-André Fieschi, Sylvain Godet, Pascal Kané, Michel Mardore, Jean Narboni et Sébastien Roulet.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (4, rue Chambiges, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières :** N°s 1 à 50, **épuisée ;** N°s 51 à 100, **5 F ;** N°s 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

